yeni sinema

5
sinema dergisi
şubat - mart 1967
sayısı beş lira

flaherty
visconti
resnais

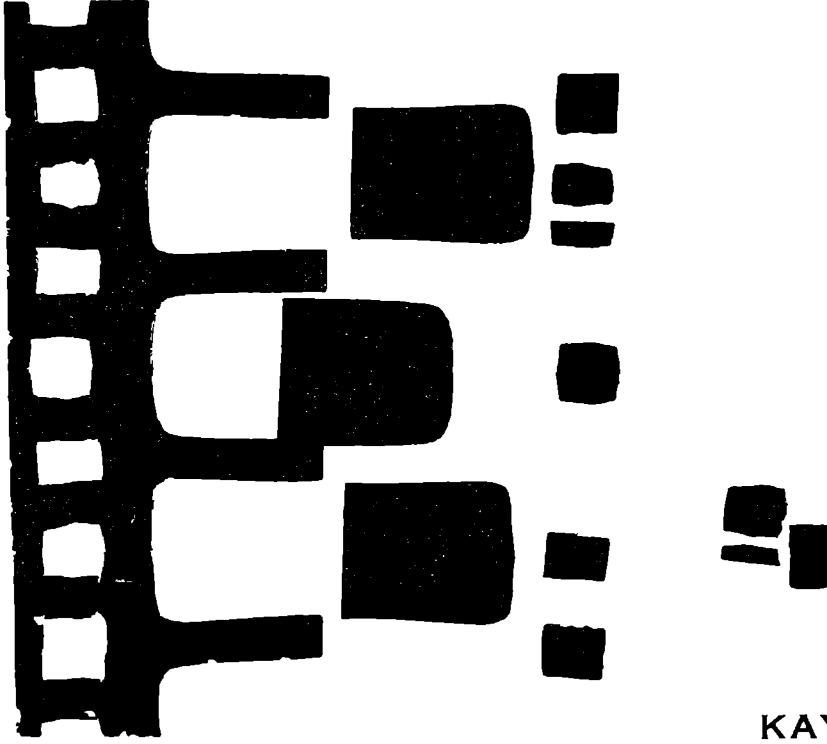
Azgelişmiş ülkeler
ve Türk Sineması üstüne
açık oturum DELAHAYE
MOULLET STRAUB DENKER

yenisinema5

yıl 2 sayı 5 şubat - mart 1967

içindekiler

yeni sinema — sinematek'in organı olarak iki ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlusu hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom — grafik doğan türker — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir' dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10 12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri sinematek derneği, mis sokak, 12 şerif han kat 3, beyoğlu/İstanbul — her çeşit yazışma p. k. 307 beyoğlu/İstanbul — sayısı beş, yıllığı yirmibeş liradır — dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 27 mart 1967



KAYNAKLAR

Türkiye'de sinemanın ulusal ve çağdaş sorunları, sinema kuramı ile ilgili araştırma ve yayınların sayısı çok az, üstelik çok yenidir. Nijat Özön'ün eskiden yayınladığı «Sinema Sanatı» adlı kitabıyla, sekiz sayı kadar çıkarabildiği «Sinema» dergisinde, sonradan Tarık Kakınç ve arkadaşlarının yayınladıkları «Yeni Sinema» da ve yalnızca yerli sinema sorunlarını işleyen «Sinema 64 - 65» te ileri sürülen görüşler hiç kuşkusuz, değerli birer başlangıç olmakla birlikte yeterli sayılamaz.

Yeni Sinema ilk sayısından bu yana, bu çabayı sürdürmeğe çalışıyor. Derginin yönetimi, henüz özgün sinema görüşlerinin bulunmadığı ülkemizde, daha iyi bir sinema'nın gerçekleştirilmesine yol açacak düşünce ve araştırma ortamına ilk elden yazılarla katkıda bulunmaktır.

Dergimizin tutumunda önemli bir yeri olan «Daha iyi bir Sinema» deyimi elbette bir genellemedir. Bu sözle neyi anlatmak istediğimiz, ülkemizde sinema sanatına ilgi duyan herkes tarafından aşağı yukarı kavranmaktadır. Daha doğrusu onların düşüncelerinin bir özetidir «İyi Sinema» sözü... Ancak zaman zaman bu deyimin «biçimsel» anlamda ele alınarak bazı tartışmalara konu yapıldığına tanık oluyoruz. Yeni Sinema, bu konudaki sözlerini elbette geniş bir biçimde söyliyecektir. Ancak hemen belirtelim ki, biz, «iyi sinema» sözüyle dünya sinemasının şu yada bu akımını, şu ya da bu yönetmeninin özel görüşlerini; «varoluşçu», «biçimci» sözleriyle tanımlanan ve ne olduğu pek belirtilmeyen karanlık kuramları savunmuyoruz.

Ayrı bilimsel dalların yöntemlerini birbirine karıştırmaksızın ve «tutarlı bir görüş güçlü bir yetenek» ürünü olarak ortaya çıkacak her yazıya, her esere saygı duyarız. Bu yüzden Yeni Sinemanın beğenisi, başarılı bir duygusal aşk filmine olduğu kadar, sağlam yönetilmiş bir polisiye filme; tutarlı ve estetik sorunları çözülmüş bir tezli filme veya köy filmine olduğu kadar, işin inceliklerini kavramış bir yönetmenin basit güldürü filmine de açıktır.

Bize karşı çıkanlar ne yazık ki sorunları henüz ilk temellerine bile gereğince oturtacak alana gelememişlerdir. Sanatla ilgilenen herkes bilir ki, «iyi, değerli sanat eseri» nin reçeteleri yoktur. Ama birbirine taban tabana zıt sanat görüşlerinin bile, hepsine ortak bir değer katan bir derinleşme çabası, bir kavrama yeteneği, bir bireşim (Sentez) kaygısı ve ağırbaşlılık tutumları vardır.

Çok sözü edilen «halkı tanımak, halkla ilişki kurmak» sorununa gelince, doğrusu Türk halkını tanımak için İstanbul'a Yeşilçam'da film çevirmek bize pek dolambaçlı bir yol gibi geliyor. Bizim bildiğimiz sanatçı önce kendi halkını tanır, sonra onu eserinde yansıtır. Bazı sinemacılarımızın, daha nce hiç tanımadıkları Türk halkını, Yeşilçam figüranları ve film çevirmeye gittikleri yerlerde gördükleri küçük kesitleriyle tanımaya çalışmaları elbette saygıya değer bir çabadır. Ama bunu pek fazla büyütmemeli insan. Türk halkının gerçek yönsemelerini kavramak kolay iş değildir. Genellikle Yeni Sinema'da yazılanlara karşı çıkanlar, bizim, halkımızı tanımak ya da onun yönsemelerini incelemek için girişilen çabaları olumsuz bulduğumuzu, batının hazır kalıplarından hareket etmekte olduğumuzu sanıyorlar. Onları bu kanıya götüren şeyin ne olduğunu bilmiyoruz. Ancak açıkça belirtelim Yanlış kapı çalıyorlar. Yeni Sinema, ancak destekler böyle çabaları. Ama bir şartla : Bugünkü yerli filmlerin çoğunluğunun «halkın düşüncelerine, zevklerine, heyecanlarına açılan bir pencere olduğu» savına katılmıyoruz. Bu filmlerin çoğunluğu, halkın beğenisini ve parasını sömürenlerle, kendisine seçim hakkı bırakılmayan bir seyirci topluluğunun günlük eğlencesi arasında bulunmuş bir uzlaşım noktasıdır. İşi burdan alanlar ne kadar doğru yöntemlere başvururlarsa vursunlar yanlış yerde kalacaklardır.

Sorunları safsataya kaçmaksızın, açık kafa ve açık yürekle tartışmak gerekir. Eğer Türk Sineması bugüne ka dar, bazı iyiniyetli girişimler dışında, kendi türünde büyük çapta eserler getirememişse, bundan ne gocunmak gerekir ne de eleştirenlere kızmak. Bize karşı çıkanlar savunmadığımız görüşleri yermekle işe girişmemelidirler. Yeni Sinema, ne ille de varoluşçu (Existentialiste) filmler çevrilsin diye tepiniyor ne de Türkiye'de Resnais'nin Chaplin'in Robbe - Grillet'nin, Bergman'ın, hatta Satyajit Ray'ın ikinci elden kopyalarını görelim diye. Biz, bütün bu sanatçıların kendi sanatları karşısındaki tutarlı, derinlemesine tavırları bizde de olsun ve bütünüyle ulusal bir alanda başarıya ulaşsın istiyoruz. Sözünü ettiğimiz çağdaşlık, sözünü ettiğimiz sanat, sözünü ettiğimi «iyi sinema» budur. Varsa böyle filmler, onları konuşalım. Bir «sağırlar konuşması» olmasın tartışmalarımız.

Bu yöndeki çalışmalar ki elbette vardır başarıya ulaşıncaya kadar Yeni Sinema, kendi özgün görüşlerini getirecek sanatçılara, ilk elden araçlar ve bilgiler sağlamaya devam edecektir.

ONAT KUTLAR

VISCONTI
ya da bir uzaklığın tarihi

I.

D.. yüzündeki küçük çevrintilerden birinde bir saman çöpüne binmiş küçük yabancıya bakıyorsunuz yakından. Çırpınan, direnen, salını ters tarafa doğru yüzdürmek için uğraşan yaratığın iç dünyasını düşünüyor- Korkularını arıyorsunuz. Neden burada durduğu- ya da nereye gideceğini düşünüyorsunuz. Acaba burada mı doğdu? Kıyıdaki hangi otun dallarına tutunup çıkacak karaya? Ya buraya nereden gelmiş?

Biraz uzaklaşıp bakınız yabancınıza. Bir ırmak kıyısı burası. Ağaçlar girdi çevrenize. Ve kıyıya samanlar savuran çocuklar. Küçük çevrintilerle dolu ama durgun görünen su, akıp gidiyor. Uzaklardan, dar boğazlardan kütükler sürüklemiş akıntılar. Daha tepelere çıkınız. Nerelerden gelmiş olabilir yabancı? Suları yıllarca biriktiren bentlerden birinde nasıl bir çocukluk geçirdi? Dikkatle, uzun uzun, değişik mevsimler boyunca bakınız. İşte zamanın derin ırmağı da yatağını sizinkiyle birleştirdi. Anıların altın yapraklarıyla acıların çürümüş yosunlarını, ölümün dilsiz balıklarıyla sevişmenin kaygan istiridyele- çatışmaların hep bir yöne dönük örgüleriyle bilimin mısır sayfalarını, eski savaşların bayraklarıyla ayaklanmaların bildiri kuşlarını, atlasın aylı göğüsleri saran hışırtılarını, kanı, ölümü ve cellât baltasını, altın paraların çirkin tuğra yüzlerini, yanık kentlerin külünü, uygarlıkların mermer derisine yazılmış düşüncenin uzun şiirini ve tarihin üç çatallı mızrağını getirip, bugünün bir boksör yüzü kadar ütüsüz ve kanlı denizine kavuşturan o büyük ırmağı da görüyorsunuz.

Şimdi yaklaşınız yeniden ırmak kıyısına. Küçük yabancıya yeniden ve çok yakından bakınız. Yüzünün, kafanızdaki bütün görüntülerin ışığıyla aydınlandığını göreceksiniz. İnsanlar arasından bir insan bu. Yerleştirin onu kafanızdaki perspektife. Akıp giden ırmakların ve geniş yeryüzünün ortasındaki gerçek yerini bulacaksınız. Geçmişini bulacaksınz kimse anlatmasa bile size. Bir «sybille» değilsiniz ama, geleceğini avucunuzun içi gibi ve tanrının yardımı olmaksızın okuyabileceksiniz. Onun saman çöpünün üstündeki serüveni, en azından sizinki kadar anlam kazanacak. Çünkü bir yaşantı süresi ona ve çevresine uzaktan, dağın ırmağı gören tepelerinden bakabildiniz. Nice yakınında da olsanız insanların ve herşeyin, uzaklığı içinizde taşıyorsunuz.

Şimdi bu yüzde gördüklerinizi anlatınız. Ağır ağır, sözlerinize hakkını vererek, tadını bularak şiirin ve nutuklar çektirmeksizin kimseye, anlatınız. Sesinizde yüzün küçük çizgileri, kıyının yalın tasvirleri, günlük serüvenleri insanınızın, bir rönesans madrigal'inin altoları, tenorları ve sopranoları gibi birbirine hazla sarılacak. Anlatınız acılarını, sevinçlerini, buluşmalarını, kavgalarını... bütün o bilinen şeyleri. Araya olağanüstü tutkularını da katınız; sızlayan sesleri de girsin Venosa Prensi'nin. Sonra Acitrezza'nın balıkçılarını, bin yıllık güneşini Sicilya'nın, Ancona'yı ve Pô çukurunu, Venedik'te rüzgârın savurduğu yapraklarla dolu kanal kıyılarını ve Kontes Livia Serpieri'yi, klavsen taneleriyle yağan karı, sessiz dolaşan gece itlerini, şiddetin ve güvensizliğin güzelim insan yüzlerini tuzla buz ettiği Milano sokaklarının uğultusunu, Palermo saraylarının kristal çınlayışını, ipek hışırtısını solan çiçeklerin, Bel Canto'ya karışan caz çığlıklarını, av ve savaş borularını, kırımların ve yıkıntıların büyük freskinin ağıtlar arasında yapraklanışını, derin çatırtılarını göçüp giden Volterra'nın ve yokluğun herşeye trajik bir anı değeri kazandıran sessizliğini duyarak anlatın. Neyi anlatırsanız anlatın, bütün bu sesler yankılar bulacak yalın türkünüzde.

Işte, anlattığınız uzaklığın tarihidir.

II.

Garip diliyle bir Sicilyalı, Acitrezza'daki balıkçılar arasından bir balıkçı'nın, yaşlı «Ntoni» nin öyküsünü anlatıyor. Sesinde halk ozanlarının lirik tadı. «Ntoni Malavoglia-nın denizde ölen oğlunu, bıraktığı beş çocuğu, batan kayığını, torunlarını savaşlarda, hoyrat ellerde birer birer yitirişini, ayakta durmak için korkunç çabasını ve yenilgisini dile getiriyor; «I Malavoglia». «La Terra Trema»

da herşey değişmiş. Yaşlı «Ntoni, silik, gölgede biri. Genç bir yüz götürüyor bütün öyküyü: Oğul «Ntoni Valastro». Düşünceli, sevecen bir yüz. O da balıkçılar arasından bir balıkçı. Ama yaşantısı, her adımda birşeyler öğretiyor ona. Ve yalnız değil. «Şafaktır. Catania bölgesinde bir küçük balıkçı kasabası. Sandallar balıktan dönüyor... Kıyıda sırtlanlar gibi bekleşen toptancılar. Çarşaf gibi İtalyan paralarının, üzerinde en küçük sayılar yazılı olanlarıyla toplayıp gidiyorlar bütün balıkları. Ve açıktan denizi kazıyan büyük balıkçı motorlarını kinle süzen yoksul, güçsüz balıkçılar arasında «Ntoni.» Mutsuzluklarında yalnız değil balıkçılar. Caltanisetta karakolunun önünde gösteri yapan yüzlerce maden işçisi kendilerini işten kovan patronu istiyorlar. Ve otuz yaşlarında, maden yanığı yüzlü bir genç adam, Cataldo, alınyazısını değiştirmeye savaşıyor. Bir sabah, sevgilisi Angela ile tutsak sevgilerini düşünürken ansızın bir el silah sesi uzak vadiden. Bu, toprak baronlarının emrindeki Mafia'ya karşı köylülerin ilk işaret fişeğidir. Köylü Sarrazin, işçi Cataldo ve balıkçı Antonio tek tek yaşama koşullarını değiştirmeye savaşıyorlar. Bu ayrı kalelerdeki savaşlar, hepsi birleşinceye kadar yenilgilerle yaralanacaktır.

Uzaklığın genç tarihçisi Milano'lu Luchino Visconti, Verga'nın romanından hareketle anlatmayı düşündüğü bu uzun öykünün ancak bir bölümünü çevirebildi. Aylarca Sicilya'nın küçük balıkçı kasabasında oturdu. Siz, ırmak kıyısındaki küçük yabancıyı tanımak için neler yaptıysanız o da balıkçı Antonio ve ailesini tanımak için aynı şeyleri yaptı. Eski tarihçilerin, toplumbilimcilerin yollarını izledi. Her sahneden önce sordu kişilerine: «Böyle bir durumda, günlük yaşantınız sırasında ne yapardınız? Neler söylerdiniz?» Ağır, dikkatli, şiirsel görüntülerle çizdi bütün kişilerini perdenin ak kâğıdına. Milano Dükünün oğlu Luchino, balıkçıların kaba - saba yaşantılarındaki bütün güzellikleri buldu. «La Terra Trema» nın görüntüleri, sinema tarihinin en güzel görüntüleri arasında yer aldı. Bu fotoğraflarda «Paisa'nın gerçeğe uysun diye aktüalite filmleri tadında verilmiş görünülerinin yapaylığı değil; Leonardo'nun, üzerinde yüzlerce yıl uğraşılmış duygusunu veren, uzak yamaçların kayalıkları ve ırmaklarıyla birlikte uzak zamanların yaşantılarını da biriktiren koyulaşmış resimlerinin derinliği var. Bir «Sinematek» in karanlık salonunda, Paul Strand ile Fred Zinneman'ın ölümsüz filmleri «Alvarado İsyancıları» nı seyrederken, heyecandan sakalları titreyen bir doğulu Heykelci'yi gözlemiştim. «Yer Sarsılıyor» da, derinden sarsılmayan bir yürek düşünmek güçtür.

Ama var böyle yürekler. Yapımcılar, daha film çevrilirken, işi baltaladılar. Eser tamamlandıktan sonra 1952'de Franco - London Film, «Yer Sarsılıyor» un yarısını kesti. 102 dakikaya indi üç saatlik film. Konuşmalardaki Sicilya ağzı değiştirildi. Visconti'nin «yoksullar dili» dediği «Sicilya dili» tutuldu ama, görüntülerin dili tutulamadı. Yer hâlâ sarsılıyor.

III.

Çiğ güneşin ve yırtık borazanların parçaladığı Sicilya göğünün uyuklayan, gölgeli ve daracık kapısından, «Il Gattopardo» için baştan aşağı onarılan Donnafugata Kilisesine girdiğinizde, duvarlara, orgun tozlu seslerini yüzlerce yıldır dinleyen ölü ermiş heykelleri gibi yaslanmış bir sıra donuk yüz göreceksiniz. Yanaklarından fışkıran yeleleri, kocaman kafası, elleri ve hem güçlü hem düşünceli bakışlarıyla Salina Frensi Don Fabrizio; yüreğinin daracık sorularını küçük ve sevimsiz yüzünde saklamaya çalışan Prenses Maria Stella; Garibaldi baldırıçıplaklarıyla omuz omuza ve geleceğin ünü, zenginlikleri, egemenliği için savaşırken yaralanan yüzündeki alaycı ve bencil anlatımı bir kara bantla kapamış ayartıcı yeğen Tancredi Falconeri; evcil kuşlar gibi sarayların kafesinde sıçrayıp durmaktan yorgun ve utangaç kızları Prens Fabrizionun: Carolina, Concetta, Caterina; güzel giysilerinin kuyruklarını gururlu penguenler gibi savurarak dolaşan büyük oğullar Paolo ve Francesco Paolo; sonra küçük çocuklar, mürebbiyeler ve öbürleri...

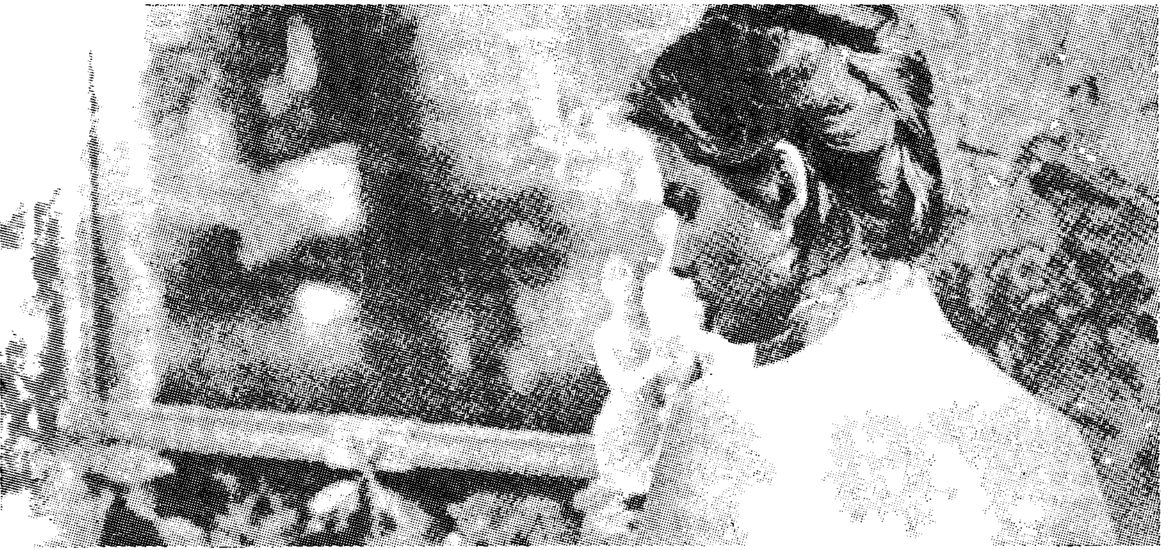
Ölümün sessiz külleriyle örtülen bu yüzler, Palermo saraylarına inen akşamla birlikte sonsuz renkli ama ömürsüz bir çiçek gibi son kez açılacaklar ve tanyeri ağarırken artık sonsuza kadar kapanacaklardır. Ağır ağır ölür sınıflar.

«Leopar» da ölmekte olan Prens Fabrizio di Salina değildir. Risorgimento'nun kanlı, dizgi yanlışlarıyla dolu sayfalarına, Limoges porseleninden yapılmış ve üzerine altın yaldızlarla leopar, kaplan armaları işlenmiş zarif tabutlara gömülen soylular sınıfıdır. Ve her ölüm gibi geriye çevrilmesi imkânsız bir süreçtir bu. Bu ağır, anlamlı ve karışık ölümü kavrıyabilmek için tarih okumak yeterli değil. Arkadan gelen kentsoyluların, aç ve kurnaz çekirgeler gibi bütün renklerini, yapraklarını, canlı tenini kemirip yalnızca kuru iskeletini bıraktıkları bu çağı yaşantı katına ulaştırabilecek gücü olmalı sanatçının.

Roman'dan bir Sabah'ı anımsıyorum. Prens, karısı ve çocuklarıyla kahvaltı masasındadır. Romanın yazarı Kont Giuseppe Tommasi di Lampedusa bu kahvaltıyı uzun çocukluk yıllarının binlerce sabahından birini yeniden yaşıyormuş gibi canlı, eksiksiz anlatır: çayın kokusunu, armalarla süslü porselen fincanları, ağır perdelerden süzülen gün ışığını, Prensin, tırnaklarını gizlemiş kocaman leopar patileriyle sofra halkına takılışını.

Sonra filmden bir ikindi. Donnafugata sarayının konuklar köşkü'nde, terkedilmiş, tozlu ve aydınlık salonlardan, biri. Magrip menekşesi renginde açık mor giysileriyle Tunuslu Claudia Cardinale'nin (yani Angelica) tenine vuran sarı ikindi güneşi sarayın derin avlusuna gölgeler bırakıyor. İki sevgili, bir an eğilip avluya bakarlar. Kumrular ve elinde çantasıyla geçer, kıralın temsilcisi Aymon Chevalley. Bu bir an'dır. Günün uzun yayını ufacık çevrintilerle kuran binlerce küçük an'dan biri.

Yaşantının dolgun kanı vurmadıkça görüntülerde, uzaklık ta bir işe yaramaz olur. Sabahın ve akşamüstünün karmaşık diyalektiğidir Leopar. Madrigal'in yerini «fugue» almıştır. Doğan güneş'le ölen gün kovalar durur birbirini. Kimi zaman öylesine karışır ki yaşayan'la ölen, sabaha karşı'nın sokakları bir akşam alacakaranlığı gibi buruşur, koyulaşır. Canlı sabah duası, hemen ardından bahçeye genç bir ölü getirir. İkindi'nin solan duvarlarının arkasında doğmakta olan bir sınıfın töreleri belirir. Uzun bir zincirlemedir Leopar. Salina prensi'nin ve çevresinin gürültüsüzce ölen yüzü üstüne Tancredi'nin yeni apoletleri



CLAUDIA CARDINALE/VAGHE STELLE DELL'ORSA/BÜYÜK AYININ SOLUK YILDIZI.

ve Don Calogero'nun kötü traş edilmiş yanakları biner. Lampedusa'nın romanı, okuyanlarda Proust'la Stendhal karışı bir izlenim bırakır. Balo'nun kişileri, Swann'ın Odette'i görmek için sık sık fırsatlar yaratıp katıldığı kabul törenlerini, danslı toplantıları hatırlatır. Stendhal'in aydınlık havası, İtalya öykülerinde alttan alta sürüp giden sıcaklık romanı da sarar. Film, romandaki bireysel evrene, Lampedusa'nın deyimiyle «O yıllarda Almanya'da toplum ve ekonomi üzerine garip düşünceler ileri süren sakallı Yahudi» nin sert, eleştirici ve toplumcu yöntemini sokar. Ama romansı anlatım yitirmez. Yapı dramatik olmaktan çok «anlatıcı» dır.

Ve büyük bir fresk'tir Leopar. Palermo sokaklarının bayraklar, barut dumanları, ağlayan kadınlarla dolu sonsuz yıkıntıları önünde düşünen bir insanı çizer: «Nedir değişen?» Karşılık, sanırım bir başka tablo'dadır. Gittikçe yozlaşan ve renklerini yitiren balo'da, çiş kapları ve terli yüzlerle dolu bir salonun yanıbaşında, bir duvarı çok uzaklara, düşüncenin belirsiz yargılarına götüren Greuze'ün tablosu: «Doğru'nun ölümü». Değişen prens'in ve onun katının durumudur. Filmin her görüntüsü bu tarih sürecini, unutulmaz renklerle anlatır bize.

Incelikle yazılmıştır bu tarih. Sabah gün doğarken, göğün lacivert atlası külrengi bir beze dönüşünce, uzaklardan silâh sesleri duyulur. Bir an döner bakar yorgun prens. Onun sezdiği, bizim bildiğimizdir. Kavga sürüyor, sürecek. Değişen bir şey yok çünkü herşey değişiyor.

IV.

«Vaghe Stelle dell' Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi sul
paterno giardino scintillanti e ragionar
con voi dalle finestre di questo albergo ove
abitai fanciullo e delle gioie mie vidi la fine.»

Toplumların düşleri geleceğe dönüktür. Tek tek insanlar görebilir ancak çocukluk düşlerini. «Pleb» lerin altın kadehleri artık boşalmıştır. Ama kayan Roma ve Etrüsk yıkıntılarının dibinde bir şatosunda Volterra'nın, hâlâ Elektra acı bir şarabın önünde düşünmektedir. Bir «yokluk düşüncesi» dir onunki. Kim düşleyebilir artık yokluğu düşünmeksizin, baba evi'nin soluk yıldızlarını yeniden görmeyi? Herşey kaymakta, yıkılmakta, çökmektedir. Sonsuz bir hızla kayar onu eski toprağına bağlayan her şey. Anne bunaltılar içinde, baba ölmüş, kardeş umarsız bir tutkunun dehlizlerinde boğulmaktadır. Film, bu gürültüler arasında nasılsa kalmış «küçük bir oda müziği parçası» dır. Tıpkı Proust'un «Swan'ın Aşkı» nda dokunup geçtiği o «müzik cümlesi» gibi. Mme. Verdurin'lerin evinde, küçük piyanist çalmaya başlar başlamaz, kokular tadındaki «müzik cümlesi».

Visconti'nin Cesar Franck'ı seçmesi boşuna değil.

Burada, tıpkı filmdeki çarpıcı «zoom» lar gibi birden uzaklaşır Visconti. Yakub'un, Musa'nın ve İbrahim'in oğulları uzun sakallarını, güçlü pazularını yitirdiler ama, hâlâ bütün yeryüzünde sürüyor egemenlikleri. Etrüsk kentlerinden geçen bir ibrani, orada mekân tutmuştur. Gizli yöntemler kullanmıştır kendini kabul ettirmek için, her yabancı gibi. Sonunda Siegfried'in torunlarından bir deli, yok etmiştir onu. Ama varlığı bütün film boyunca karısı, oğlu ve kızı üzerinde duyulur.

Bir ten duyarlığını anlatır «Vaghe Stelle». Loş sarnıçın dibinde çocukluk günleri gibi parlak iki su birintisi ağır ağır akarlar birbirlerine. Bir Etrüsk heykeli kadar güzel Sandra'nın teni giysilerinin yapraklarla örülü çitlerini aşınca, öbürü, ona en yakın olanı, merdiveni dolanan sarmaşıklar gibi sarılır. Gizli ve kesintisiz bir sevinçtir bu. Suçluluğun karanlık köşelerine kadar uzanır. Sonu... elbette yokluk. Gittikçe köpeksi, zavallı, ikiyüzlü biri olur Gianni. Aradığı bir şey vardı. Sonunda bulantılı, sürüngen, pis bir ölüm buldu.

«Kammerspiele» den yararlandım diyor Visconti. Filmi, kendi odasında seyretmek için yapmış gibidir. Visconti'nin filmografisi, tepelerden ırmak kıyısındaki yabancıya doğru uzun bir yolculuktur. Acitrezza balıkçılarından bir kentli'nin iç evrenine doğru. Dışındaki dünya'dan yola çıkıp kendi yüreğindeki çelişmelere, sorunlara yaklaşıyor.

Siz de iyice yaklaşınız bütün bunlardan sonra kıyıdaki yabancıya. Sanırım tanıdık biridir: İnsanlar arasından bir insan. Luchino Visconti adında biri.

Şu sıralarda Camus'nün yabancısına bakıyor.



BASIN BÜLTENİ

alain resnais ve FİLİMLERİ



DERLEYEN GIOVANNI SCOGNAMILLO

— Açıkçası agnostik bir sinema yapıyorsunuz.
— Öyledir Öbür dünyayı red etmiyorum. Ona ulaşamıyacağıma göre, değiştirebileceğim şeylerle uğraşmayı tercih ediyorum.

Alain Resnais

Oniki yıldan beri tanıdığım Alain Resnais gibi bir kişinin karmaşık yaratıcı kişiliğini özetlemeği çok güç buluyorum. Muhakkak ki en dikkate değer çağdaş sanatçılardan biridir bir romancının veya bir ressamın heyecanı ile sinemaya gelen, çağdaş Fransız sanatçılar silahlandıran tüm anlık arsenalinden yararlanan bir yönetmen. Oysa aynı zamanda yapıtlarında en sağlam estetik disiplinle oldukça tesadüfî bir anlık yumuşaklık arasında sonuçlandırılmamış bir ikilik seziyorum.

LOUIS MARCORELLES

Resnais'nin her filmi bir dünya keşfi, başlangıçtaki geceden hareket eden yaratıcı imgelemin olumlaması, özgür kaos'tan bireye ve ölüme giden zihnin demiürjik oyunudur. Bachelard'a göre «Dünyaya insanların düşlerinde imgeleniyor». Ve bu düş şekillerin düşü oluyor, artık tüm sanatlara özgü olan, sinema sanatının imkânları üzerinde bir düşünüş oluyor; resim görüşünü etkiliyor, kurgu'ya - yani Orson Welles'in olumladığı gibi, kulağa - bağlı solunumunu müzik yönetiyor. Picasso, Joyce, Strawinsky ve başkaları çağdaş insanın duygularını, belleğini değiştirdiler; bu yeni temelin üzerinde sanatçı tekrar düşüne dalıyor, ve bu artık kültürün düşüdür.

CAHIERS DU CINEMA

Resnais gerçekten yalıtmalı bir yer işgal ediyor; ve, çoğu çağdaş yönetmenlerden çok kurguya, gayet ince bir zaman ölçüsüne ve görüntü ilişkisine borçlu olan, filimlerinin tekniği taklitleri pek desteklemiyor.

Resnais kısa filimlerden, özellikle başlangıçtaki sanat belge filimlerinden (Van Gogh, Guernica), uzun filimlere varmıştır; sonradan yaptığı her şeyde de sanat filimlerinin unsurları yer almıştır. «Marienbad», gerek harfi harfine gerekse istiaren, bir heykel hakkında bir filim diye betimlenmiştir. Oysa yönetmenin önceki belge filimleri (Ulusal Kitaplıkla ilgili «Dünyanın tüm belleği», Auschwitz harabelerinin perişanlığını geçmişteki dehşetlerle birleştiren «Sis ve Gece») ayn açıklıkla tutacağı yolu göstermişti.

Gerek bu iki kısa filim, gerekse ilk iki uzun filmi, zaman ve bellekle ilgili; geçmişi saklayan kitaplık; halen yaşamaya devam eden, geçmişe karıştığı için dehşeti silinemiyen temerküz kampı; bir savaş zamanı tragedyasının etkisi altında kalmış bir kızla savaşın en korkunç can çekişmesinin etkisini duyan bir şehir arasındaki ilişki; bir kadına düşün de (bir düş mü acaba?) gerçekleşebileceğini inandırmak için bir erkeğin çabası.

RESNAIS'NİN BELGE FİLİMLERİ

VAN GOGH — Yönetmen / Alain Resnais - Konu / Robert Hessens ve Gaston Diehl Açıklama / Gaston Diehl Müzik / Jacques Besse Özel etkiler / Henri Ferrand Konuşan / Claude Dauphin Yapım / Pierre Braunberger Siyah - Beyaz 600 metre. Yapım yılı / 1948.
Venedik Şenliği Ödülü, Cidalc Ödülü, Oscar 1950

Sinematografik kurgunun sayesinde çizilmiş ağaçların, çizilmiş kişilerin, çizilmiş evlerin, hikâyede gerçek objelerin yerini alıp alamıyacaklarını anlamak; bu durumda seyircinin yerine, adeta kendisi farkına varmadan, bir sanatçının iç dünyasını fotoğrafçılığın açıkladığı bir dünya ile değiştirilmesinin mümkün olup olmadığını anlamaktı mesele.

ALAIN RESNAIS

Gaston Diehl ve Robert Hessens'le birlikte,
ğı «Van Gogh» resimlerin değerinden çok ressa-
şiliği ile ilgilenip, Van Gogh'un tinsel gelişmesini
ının incelemesinden çıkartmağa bakıyordu. Sanat-
Hollanda'dan Paris'e ve Doğu'ya geçmesi kronolojik
im dizisile izleniliyor, Resnais bazı tabloların de-
(özellikle çizmelerin tekrarlanan görüntüsü) kul-
anarak Van Gogh'un bitmez tükenmez araştırmasını sim-
bir şekilde veriyordu. Tinsel çöküşü, grafik olarak
bir dürüstlükte olan otopartrele dizisile veri-
yor, yaşama gücünün sönmesi gerçekten Van Gogh'un kendi fırçasile açıklanıyor. Van Gogh'un sonraki bazı timarhanedeki yaşantısile ilgili tablolar şaşırtıcı bir şekilde Resnais'nin ilerdeki «kapalı dünyalar» la örneğin «Dünya-
tüm belleği» ve «Marienbad» gibi - kişisel bağlantısı-
öncelikle belirtiyor. Bu ilk filminde yöneticinin sinemadaki olağan gerçekler dünyasını bir sanatçının resimlendirilmiş dünyasile değiştirmek denemesinin tümü ile başarılı olduğu söylenebilir.

ROY ARMES



ALAIN RESNAIS

GAUGUIN — Yönetmen / Alain Resnais Konu / Gaston Diehl Açıklama / Paul Gauguin Müzik / Darius Milhaud - Konuşan / Jean Servais Ozel Etkiler / Henri Ferrand Yapım / Pierre Braunberger Siyah - Beyaz 300 metre Yapım Yılı / 1950.

Deneysel yön «Gauguin» de eksikti, bu yüzden kötü bir filimdir.

ALAIN RESNAIS

Rengin eksikliği bu filimde şiddetle duyulmaktadır; açıklamada kullanılan ressamın kendi sözlerine ve Darius Milhaud'nun müziğine rağmen «Gauguin» herhangi bir yenilik getirmeyip «Van Gogh» un derinliğine erişememişti.

ROY ARMES



DELPHINE SEYRIG

GUERNICA — Yönetmen / Alain Resnais ve Robert Hessens Konu / Robert Hessens Müzik / Guy Bernard Ozel Etkiler / Henri Ferrand Görüntü Yön. / Dumaitre Açıklama / Paul Eluard Konuşan / Maria Casares Yapım / Pierre Braunberger Siyah Beyaz 320 metre Yapım Yılı / 1950.
Punta del Este 1952 şenliğinde kısa filimler ödülü.

Kadınlar, çocuklar gözlerinde ayni hazineyi saklıyor,
Erkekler ellerinden geldiği kadar onu savunuyor.

PAUL ELUARD

Filim İspanyol kenti Guernica'nın harebelerini gösteren bir fotoğrafla açılıyor ve bu arada açıklamada sade bir şekilde 26 Nisan 1937 günü yer alan tahribatın detayları açıklanıyor. Sonradan, Picasso'nun ünlü tablosunun ve Paul Eluard'in tutkulu bir şiirinin yardımı ile, yöneticiler savaşa karşı itirazlarını, masumlara, sulha karşı inançlarını belirtiyorlar. «Guernica» tablosu tümü ile gösterilmiyor, parça parça, uzay içinde değil de zaman içinde,



YVES MONTAND

bir araya getiriliyor... Bu filimde Resnais'nin biçimindeki kişisel unsurlar daha da beliriyor: gerçeğin yeni bir görüşünü yaratmak için kullanılan kurgu ve görüntü ile edebi metin arasındaki bağlantı.

ROY ARMES

Picasso'nun tabloları ve heykelleri, birkaç çağdaş gazete başlığı ile bir araya getirilip, müziği ve Eluard'in bir şiirile birlikte, İspanya Sivil Savaşında yer alan Guernica'nın bombardımanını canlandırmak için kullanılıyor. Görüntülere, sözlere ve müziğe aktarılan gerçek olayın geçirdiği «estetik inceleme» filme töresel, adeta felsefi bir arılık kazandırıyor; sanat filimlerinin tüm imkânları, Guernica-nın «dehşet verici» fotoğraflarına eşdeğer bir sıkıntı paroksizmasını yaratabilmek için, bu savaşa atılıyor.

RAYMOND DURGNAT

Picasso üzerinde olmaktan çok, sanatçının resimleri ve heykelleri ile ve aynı zamanda çağın belgelerile İspanya savaşı hakkında bir belge filmi. Bir «sanat filmi» nden çok, kaydırmalar ve kurgu ile canlandırılan plastiklerin, Guy Bernard'ın müziğine ve Paul Eluard'ın lirizmine karıştığı bir çeşit opera. Sanatı ve görüşü ile, «Hiroşima Sevgilim» in perspektiflerini açan Resnais'nin ilk önemli filmi.

GEORGES SADOUL

LES STATUES MEURENT AUSSI / HEYKELLER DE ÖLÜR

Senaryo ve yönetim / Alain Resnais ve Chris Marker Müzik / Guy Bernard Görüntü Yön. / Ghislain Cloquet - Kurgu / Alain Resnais Konuşan / Jean Negroni Yapım / Présence Africaine ve Tedié - Cinéma Siyah Beyaz 800 metre - Yapım Yılı / 1951.
1954 Jean Vigo ödülü.

> İnsanlar ölünce tarihe girerler. Heykeller ölünce sanat olurlar. Kültür dediğimiz işte bu ölüm botanığıdır.
>
> (Filmin açılış konuşmasndan)

Başta, «Présence Africaine» in bize sipariş ettiği, zenci sanatı konusunda bir filimdi. Chris Marker'le çalışmağa başladık. Pek tabiî ki bazı sorunlarla karşılaştık ve bu yüzden filim yasaklandı.

ALAIN RESNAIS

(1954'te sansür tarafından yasaklanan filmin ilk iki kısmı on yıl sonra gösterilmeğe başlandı.)

NUIT ET BROUILLARD / SİS VE GECE

Yönetmen / Alain Resnais Müzik / Hans Eisler Tarih danışmanı / André Michel ve Olga Wormser Yönetmen yard. / André Heinrich, Görüntü Yön. / Ghislain Cloquet, Serge Vierny Açıklama / Jean Cayrol Konuşan / Michel Bouquet Sesli kurgu / Henri Colpi, Jasmine Chasney Yapım / Argos Como - Cocinor - Siyah - Beyaz ve Eastmancolor - 800 metre Yapım Yılı / 1955.
1956 Jean Vigo ödülü.

Hatıra, şimdiki zaman ona ışık saçtığı sürece, var olur. Artık fırınlar önemsiz iskeletler şeklini aldı, eterin kemirdiği eski kampların üzerine sessizlik bir kefen gibi çöktü, oysa kendi ülkemizin de ırkçılık rezaletinden kurtulamadığını unutmıyalım. Bu yüzden «Sis ve Gece» sadece üzerinde düşünülecek bir örnek değil, özellikle güneş için, sulh için yaratılmış bir dünyanın üzerine düşen tüm sislere ve tüm gecelere karşıt bir çağrı, bir «alarm tertibatı» dır.

JEAN CAYROL

«Sis ve Gece» nin ilk, renkli çekimleri bize, hayatın yeniden aktığı sakin ve sessiz bir vadinin ortasındaki, kampların harabelerini gösteriyor. Üçüncü Reich'in gecelerini yırtan feryatları, fanfarları unutur gibi oluyoruz... (Oysa) Her şey uyuyan belleğimizi, «yeni cellâtların» gelişi için uyandırmaya çalışıyor ve filim «Hiroşima» daki konuşmaların bir cümlesini daha da açıklıyor: «Senin gibi teselli nedir bilmeyen bir belleğe, gölgeden ve taştan bir belleğe sahip olmayı arzuladım.»

GUY LECOUVETTE

Filmin sakin, düşünceli temposu çoğunlukla bu almaşıklıktan doğuyor; bir yönden Cloquet ve Vierny'nin alıcısının kaptığı bugünkü kampın renkli görüntüleri, bir yönden de, kampın müttefikler tarafından alındığında çekilen eski fotoğrafların ve haber filimlerinin tespit ettiği sert siyah - beyaz gerçekler. Hanns Eisler'in müziği bu temponun devamını sağlıyor ve perdede açıklanan zulümlere bir umut unsuru katıyor. «Sis ve Gece», az çok imkânsız gibi görünen bir gayeyi, Nazi rejiminin en fecî dehşetlerinin bir sanat yapıtının içinde yerleştirilmesini, başarıyor. Ve bunda Resnais'nin olgun biçiminin başat unsurları izleyici, araştırıcı alıcısı ve başlıca temaları bellek ve unutkanlık açıklanıyor.

ROY ARMES

Son görüntülerde artık yeşilliğin büyümesi, çimento'yu kaplaması için can atıyoruz; oysa yeşilliğin büyümemesini, bizi unutkanlığa cezbetmemesini de istiyoruz. «Sis ve Gece» trajik duygunun uylaşımlı anlamını değiştiriyor. Bir anti-katarsis filmidir. Katarsis'i imkânsızlaştırmak için meydana getirilmiştir; veya, belki de daha doğru bir deyimle, umutun, bilgeliği ve olgunluğu temsil etmekten çok, büyüyen yeşillik kadar adalete karşı ilgisiz olduğunu kabul etmiyen herhangi bir katarsis'i imkânsızlaştırmak için düşünülmüştür.

RAYMOND DURGNAT

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE / DÜNYANIN TÜM BELLEĞİ

Yönetmen / Alain Resnais Konu / Remo Forlani Müzik / Maurice Jarre - Görüntü Yönet. / Ghislain Cloquet Konuşan / Jacques Dumesnil Yapım / Pierre Braunberger Siyah / Beyaz 600 metre Yapım Yılı / 1956.
«Commission Supérieure Technique du Cinéma» ödülü.
(Filim 1957'nin ekim ayında gösterilmeye başlanılmıştır. Seyirciler tarafından ıslıkla karşılanınca yapımcılar filmi kuşa çeviriyorlar, Alain Resnais ve arkadaşları filmin takdim yazılarından adlarını çıkartıyorlar).



HIROSHIMA MON AMOUR...SEVGİLİM HİROŞİMA. 1959

«Dünyanın tüm belleği» Kurt Weil'in «Lady in the Dark» operetinin bazı cümlelerinden doğmuştur. Bundan, gerek Ulusal Kitaplığın Barok yapısına gerekse Kurt Weil'in mü- ...uyan, gayet kısa çekimlerle ayrılmış, uzun kaydır- ... hareketler çıkardım.

ALAIN RESNAIS

«Dünyanın tüm belleği» Ulusal Kitaplık konusunda bir inceleme ve aynı zamanda «İmgesel Müze» nin ve kar- ... «Dünyanın tüm unutkanlığı» nın bir uyandırmasıdır. ... tümü, çoğunlukla büyük bir kitaplığın galerileri içinde, rafları boyunca uzanan, asansörle hareket eden uzatılmış bir kaydırmadır. Raflar ve galeriler «Forbiden Planet» (Yasak Gezegen) in yeraltı kentini pek çok hatırlatıyor (Cayrol temerküz kamplarını başka bir gezegene benzetiyor ve birçok eleştirmenler de «Geçen Yıl Marienbad'ta» ki oteli de başka bir gezegene hatta «paralel bir evren» e benzettiler; Resnais'nin filimleri insafsız içe kapanıklıkları, yabancılıkları ile Pascal'ın «sonsuz uzayları» gibi «bizi korkutuyor». Terra firma öbür gezegenlerin bir ağı gibidir.) Alıcı, kitaplıkla orantılı, onu aksettiren yorulmak bilmiyen bir amansızlıkla ilerliyor; öylesine bir şiddetle ki sinemada yanımda oturan bir kız sıkıntısından hıçkırıkla feryat arasında bocalıyordu.

RAYMOND DURGNAT

LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE / 15 SAYILI ATELYENİN ESRARI

Konu, yönetim, kurgu ve oyun / Alain Resnais, André Heinrich, Chris Marker, Yves Peneau, Jean Brugot, Anne Sarraute, Fernand Marzelle, Claude Joudieux, André Schlotter, Alex Revol Görüntü Yönet. / Ghislain Cloquet ve Sacha Vierny - Müzik / Pierre Barbaud - Müzik Yön. / Georges Delerue Konuşan / Jean Pierre Grenier Yapım / Jacqueline Jacoupy Yapım yılı / 1957.

Fabrikanın bir ormana, düşman bir gezegene, bir zulüm sahnesine, uykularında yırtıcı hayvanlar gibi kuşku uyandıran bir makine karışıklığına döndüğü bir çeşit kâbus içindeydim; daima isyan etmeğe, ısırmağa hazır bir ateş ve demir dünyası; feryatları ile, geceyi delen koca haşlanmış fareler... İnsan tarafından yaratılmış, öylesine iyi yaratılmış ikinci bir doğa...

ALAIN RESNAIS

LE CHANT DU STYRENE / STYRENE'İN ŞARKISI

Yönetmen / Alain Resnais - Metin / Raymond Queneau Müzik / Pierre Barbaud Görüntü Yön. / Sacha Vierny - Konuşan / Pierre Dux - Yapım / Pierre Braunberger Eastmancolor - Dyaliscope 380 metre - Yapım Yılı / 1958. 1958 Venedik Şenliğinde «Altın Merkür» ödülü.

Plastik fincanın geçmişinde bir dalış olan «Styrene'in Şarkısı» nda biçim daha çok değişik. «Sis ve Gece» de belgenin esiri olan alıcı burada tam bir özgürlük içinde hareket ediyor ve çarpıcı kaydırmalarla polystyrene'i meydana getiren makinelerin ve kanalizasyonların etrafında bir bale düzenliyor. Raymond Queneau'nun, alabildiğine bürlesk açıklaması, matematik bir kelime oyunu ile moleküllerin karıştırma ameliyesindeki tempoyu desteklemektedir. Kamplarınkı kadar insafsız, geometrik çizgilerden kurulu bir dekorda geçen bu filmin yeni ufuklara açılan «ilmin bir gülüşü» olduğu denilebilir.

GUY LECOUVETTE

Renkler ve şekiller soyut bir şekilde kullanılmış, Resnais plastiğin meydana gelmesine yarıyan insanları tanımıyor. Buna karşılık Resnais'nin kaydırmalı alıcısı tamamlanmış ürünün tarihçesini kömüre ve petrola kadar izliyor. Ültra-modern Péchiney fabrikasında başlıyan filim ilk çağların sisleri arasında sonuçlanıyor.

ROY ARMES

HIROSHIMA MON AMOUR / HİROŞİMA SEVGİLİM

Yönetmen / Alain Resnais Senaryo / Marguerite Duras Görüntü Yön. / Sacha Vierny, Takashi Michio Müzik / Georges Delerue, Giovanni Fusco Kurgu / Henri Colpi, Jasmine Chasney Oyuncular / Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dallas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson Yapım / Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company Ltd., Pathe Overseas Production Yapım Yılı / 1959.

Fransız Yeni Dalgasının en önemli filmi haklı bir uluslararası başarı tanımıştır. İlk bölümünde kurgu sanatı «Hayır, Hiroşima'da hiç bir şey görmedin» teması üzerinde, haber filimleri, belge filimleri, Japon sahne düzenini uç bir şiddete varan müzikal ve sözlü bir açıklamaya bağlamasını bilmiştir. Büyük bir aşkın yirmi dört saatine, âşıkların şehirde, apartmanlarda, lokantalarda, gece lokallerinde, tren istasyonunda yer alan araştırmalarına, Nevers'de savaşın, o zamanlar çok genç olan kadının, gözleri önünde öldürülen genç bir alman askerini sevdiği için çektiği cezanın, anıları karışıyor. Kişisel dram kollektif katliam'a ulaşıyor, filim isyan ediyor: «Tek bir insan... ve milyonlar, bu nasıl yapılabilir?»... Filim, ilk baştan, kalbe konuşuyordu ve, mesajını detaylarile anlamak zorunluğu olmadan, parçalıyordu...

GEORGES SADOUL

«Hiroşima Sevgilim» de (yazar Marguerite Duras'nin bir senaryosundan) Resnais ayni tutkulu ilgisizliğile, korkunç olanın nesnel bir takdiminden doğan birikmiş etkileri gösteriyor. Filim heyecanını görüntülerden gelen lanetlenmiş gerçeklerin sakin birikiminden çıkarıyor... «Hiroşima Sevgilim» sonsuz tartışmaların, yorumların ve açıklamaların merkezi olmuştur; birçok yeni dalga filmi gibi, seyircinin rahatça kabul veya red edeceği, açık veya belirli bir görüş açısından yoksundur.

ROGER MANWELL

«Hiroşima Sevgilim» bir kurgucu için şahane bir filimdi. Yönetmen daima hazırdı; ne istediğini biliyordu; büyük bir dakiklikle çekmişti; üstelik kendisi de bir kurgucu bu kuşağın en dikkate değer kurguculardan biri -. Kısa filimlerinin kurgusu ile, bilinen disiplin ve belginlikle, kendisi uğraşmıştı. Ve, nihayet, «Hiroşima» nın tüm tasarlanışı bir kurgucununki değil miydi? Aslında filmin merkezi, oluşunun nedeni, Hiroşima ile Nevers arasındaki bağlantı, görüntülerin karşı sürümüdür.

Filim seyredilince kurgucunun görevi çok önemli gibi görülüyor. Doğrudur, oysa çekim senaryosunda işi şaşmaz bir şekilde hazırlanmıştı. Tek gerçek dava görüntülere doğru tempoyu sağlamak, belgin uzunluklarını vermek, miligrama kadar ölçmek, böylece Resnais'nin öznel gayelerinden biri olan müzikaliteye varmaktı. Bazı eleştirmenler filmi müzik açısından tartışmışlar (Giovanni Fusco'nun bestelerine değinmeden) özellikle Stravinsky'yi hatırlatmışlar. Resnais de, bir röportaj esnasında, filmin müzikal yapısı üzerinde durmuştur. Uzun final bir andante, bir çeşit tema ve çeşitleme gibi sayılabilir...

HENRY COLPI

Yapıtlar, ve yalnızca yapıtlar, bir sanatın özünü açıklıyabilecek güçtedirler. Sinema nedir? Binlerce filim onu romanın, tiyatronun ya da resmin yoluna ittiler; kimisi hareket halinde görüntülerin dünyası ile müzik arasında var olan daha esrarlı bağları sezdi. Alain Resnais'nin yapıtı «Hiroşima Sevgilim» bütün bu maskeleri çekip zamanımızın en popüler anlatış şeklinin, sanat olarak, kimliğini açıklıyor: sinema adamı Resnais, dehasını kullanarak, bir müzisyen filmi yapmasını bilmiştir.

Sinemayı bir eğlence saymayıp, ciddi ve istekli bir şekilde sevenler için «Hiroşima» bir bekleyişi tatmin ediyor, bir çelişmeyi çözümlüyor...

Orneğin, filmin insancıl yönden anlamı hakkında çok tartışıldı. Hiroşima'ya sulh konusunda bir filim çevirmek için gelen, ayrılmadan bir gün önce bir japon mühendisile tanışıp sevgilisi olan genç fransız oyuncusunun, istiyerek belirsiz hikâyesi üzücü açıklamalara yol açtı. Oysa Resnais, ve senaryocusu Marguerite Duras, bunu sona ermiş, filimden önce varolan bir durum gibi göstermek zekâsında bulundular: filmin ilk görüntüleri çifti aşk gecesinde yakalıyor oyun oynandı. Gerçekten takdir edilecek şey meselenin, çiftin yabancısı olduğu, oysa o zamanlar birbirini tanımıyan iki insanı derin bir şekilde damgalıyan nedenlerin yeniden ele alınmasıdır...

Meseleler açıkçası çağdaş bir perspektif içinde yansıtılıyor / kollektif ruhun ve savaşın kaçınılmazlığına karşıt kişisel özgürlüğün ve mutlu olmak hakkının bu dramdaki aralığı adalet ile, Tanrı ile hiçbir referans taşımıyor. «Hiroşima» savlı bir filim değil. Yaratıcları herhangi bir öğretiyi savunmaktan kaçındılar: yargılanan İnsandır, sadece insan. «Hiroşima» bir şeyi açıklıyorsa bu temel özlemlerinde toplum tarafından hakarete uğrayan insanların acısıdır.

ANDRE HODEIR

Filmi Japonlar teklif etmişlerdi. Bir bölümü Fransa'da, bir bölümü de Japonya'da geçecek, baş oyunculardan biri Japon, biri de Fransız olacaktı; sadece bunu belirtmişlerdi. İlkin Françoise Sagan'dan bir senaryo istenildi, fakat kendisi teklifi red etti. Gerek Resnais gerekse ben Japonlar ile ilgili olup Hiroşima'dan söz etmiyen bir filim düşünemiyorduk, üstelik bunu da hissetmiştik: Hiroşima'nın dehşetini dehşetle vermek konusunda Japonlar «Hiroşima Çocukları» ile yapılacak şeyi çok iyi yapmışlardı. Değişik bir şey denedim. Senaryoyu yazmak için dokuz haftalık bir zamanım vardı. Resnais bana sadece bunu söylemişti: «Edebiyat yap, bir roman yazar gibi yaz. Beni düşünme, kamera'yı unut». Senaryomu, bir bestekârın bir sahne oyununa beste yazdığı gibi, filme çekmeği düşünüyordu Debussy'nin Maeterlinck'in «Pelleas ve Melisande» ına yaptığı gibi...

MARGUERITE DURAS

Yıllardan beri gördüğüm en yeni, heyecanlı, duygulu ve önemli filim, bir aşk hikâyesile savaş ve atom bombası aleyhinde propagandayı gücünü kaybetmeden bir araya getirmeyi başarıyor... «Potemkin» ve «Dünyayı Sarsan On Gün» kadar biçimsel, sinemasile bir o kadar salt ve güçlü... Aynı zamanda belleğin yeni bir açınsaması, Proust'a benzer bir «kayıp zamanın araştırması» Eisenstein'den sonra ilk defa olarak Joyce, Picasso, Berg, Bartok ve Stravinsky'ye benzetilebilen hızlı, ince, yeni, aynı zamanda duygulu ve sofistike bir sinema anlayışını kazanıyoruz...

DWIGHT MACDONALD



HIROSHIMA MON AMOUR/ SEVGİLİM HİROŞİMA. 1959

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD / GEÇEN YIL MARİENBAD'TA

Yönetmen / Alain Resnais Senaryo / Alain Robbe Grillet Dekor / Jacques Saulnier Görüntü Yön. / Sacha Vierny Kurgu / Henri Colpi Müzik / Francis Seyrig Oyuncular / Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin, Luca Garcia Ville, Helena Kornel, Françoise Spira, Karin Toeche Mittler, Pierre Barbaud, Wilhelm Von Deek, Jean Lanier, Gerard Lorin, Davide Montemuri, Gilles Queant, Gabriel Werner Yapım / Cineriz, Terre Film, Soc. Nouvelle des Films Cormoran, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films 1961.

Pek tabii ki bir hikâye var, oysa birçok ruhbilimsel temalar teklif etmek isterdim söz sayesinde ikna, bilinmiyenin korkusu, geleneksel bir birleşim gibi sayılan ırza tecavüz, hatta, çağdaş düşünce şeklimizin unsurlarına dayanarak, psikanalitik (temalar) nedensel olmıyan dizilerin tasarısı, değişimli tekrarlamalar, imgenin özdeksel gerçeği, geçmişin geleceğin içinde edimselliği ve genel olarak zamanların karışımı... Görüntülerin ve sözlerin çağrışımı, anî şekilleri ile bu temalar seyirciyi etkilemeli. Okumanın şartlarını yeniden bulmak, seyirciye bir okuyucu ve yalnız imiş gibi hitap etmek istedim.

ALAIN RESNAIS

Gelecek yıllarda 1961 Venedik Filim Şenliği, Alain Resnais'ye «Geçen yıl Marienbad'ta» için Altın Arslanı veren şenlik gibi hatıralarda kalacak. «Hiroşima Sevgilim» den çok (oysa hiç kimse böyle bir şeyin var olabileceğini düşünemezdi) «Geçen Yıl» sinema sanatına önemli bir adım attıran ender filimlerden biridir. Geleneksel anlatım teknikleri bir kenara itiliyor: geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman, görülen ve görülmeyen, gerçek ve yanılsama, içinde yaşıyanların uyguladıkları düzenli yöntemleri bozabilecek herhangi bir duygunun giremediği lüks bir otelin biçimsel yaşantısına karışan yabancının hikâyesinde birleştirilmiştir.

RICHARD ROUD

Alain Resnais Venedik'te «filmim bir şeyler anlatmak iddiasında değil» deyip, sonradan Alain Robbe Grillet tersini ifade edince, filmi ciddiyetle karşılamak imkânsız oluyor oysa Resnais bir Anglikan papazı kadar ciddi. «Hiroşima» şahane duygulu bir filimdi. Gayet iddiasız bir insan olan Resnais bir filim yapınca yazarı aksettirmek istiyor «Hiroşima» da Marguerite Duras idi, «Marienbad» ta, heyhat, Alain Robbe-Grillet'dir. Robbe-Grillet'yi okumağa çalıştım oysa ilk onbeş sayfayı aşamadım Yeni Roman. Oh!...

«Geçen Yıl Marienbad'ta» nın tutunması snob'lar olmadan imkânsız. Snob'lar hoşlanmazsa iş yok. Paris'te herkes seyretmeğe gitti, oysa hiç kimse ne bir söz ne de bir görüntüyü anlıyabildi. Birçok arkadaşlarla konuştum ve hiç biri bir şey anlıyamamıştı, gene de herkes anlamsız bir filmin nasıl yapılabileceğini görmeğe gitti. Öyle sanıyorum ki Resnais'nin bundan sonraki filmi bakire bir filim olacak. Marienbad'ta herkes görmek istediği şeyi görebilir.

JEAN - PIERRE MELVILLE

«Marienbad» ı Alain Resnais için bir senaryo halinde değil, bir (hikâye tahtası) gibi yazdım. Her çekimin, alıcı hareketlerine ve konuşmalarına kadar, tüm detaylarını yazdım. Filim geleneksel bir şekilde yazılmaktan çok tarafımdan betimlenmiştir... Seyirciden istediğim, açıkladığım durumların anlamına değil de sırlarına dalmasıdır.

ALAIN ROBBE - GRILLET

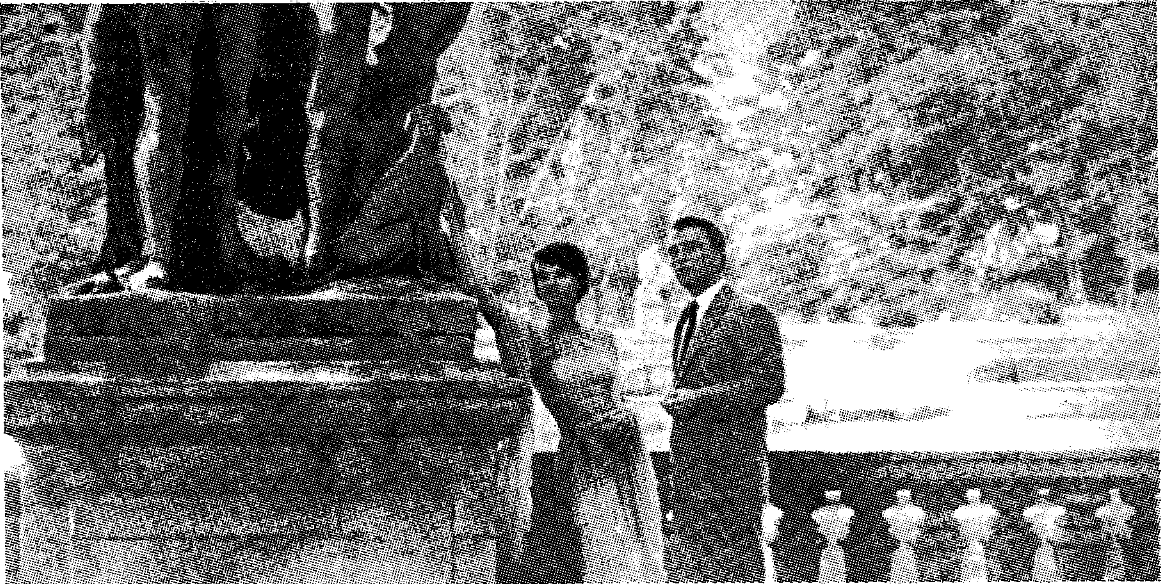
«Geçen Yıl Marienbad'ta» öznelciliğin içinde daha da ilerlemekte; burada seyirci yaşanmış bir deneyle karşılaşmıyor, bir kanımın ikna edici gücüne tabi tutuluyor. Dondurulmuş koridorlar ve soğuk heykellerle dolu kocaman barok bir otelde bir erkekle bir kadın karşılaşıyorlar. Ilişkileri bir düş niteliğinde, çünkü bu filimde zamanın öznel bir varlığı yoktur. Herşey önceden, bu anda, veya hiçbir zaman olmuş olabilir; bundan istediğimizi çıkartabiliriz, ya Resnais'nin görüntülerinin hipnotik çekiciliğine teslim olmak ya da inkâr etmek. Gerçek olanakla eşittir; görüntüler çarpışıyor, birbirinin üstüne atlıyor, tekrarlanıyor ve yok oluyor, ve filim aksettirilen duygusal akislerin arasında kendi süreklilik çizgisini koruyor.

PENELOPE HOUSTON

Bazıları «Geçen Yıl Marienbad'ta» yı, Resnais'nin yapıtları arasında, bir kaçış filmi, çağdaş dünyadan ve davalarından bir firar olduğunu ileri sürdüler.
Yönetmenin ve Alain Robbe - Grillet'nin el birliği seyirciyi gerçekten garip bir evrene sokuyor büyük, barok bir otelde smokinli, gece elbiseli bir kukla topluluğu, anlaşılmıyan, yarıda kalan, şimdiki zaman ile geçmiş zaman, gelecekle fantezi arasında sallanan konuşmalarını tumturaklı bir şekilde diziyorlar, sonradan Lyda Borelli, Pina Menichelli, Lina Cavalieri ve başkaca «diva» veya «dilsiz kadın» ların İtalyan sinemasını hatırlatan üçlü bir aşk entrikasını yaşıyorlar.
Oysa biz, 1962'nin seyircileri, «Geçen Yıl Marienbad'ta» nin «Geçen Yıl Champs - Elysée» ye pek çok benzediğini anlıyabiliriz şık insanların buluşma merkezi olan cadde ve 5. Cumhuriyetin merkezi olan saray...
Bence, 1956 ile 1961 yılları arasında Avrupa'da çevrilen en önemli filim saydığım «Hiroşima Sevgilim» e eşit olmamakla beraber, «Marienbad» çok önemli bir yapıttır. Onu «sanat sanat için» kuramına veya 1920 lerin «öncü» araştırmalarına bağlamak anlamsız bir şeydir. Ayni şekilde, zamanın ve sürenin kesitleşmesi de Proust, Joyce veya Pirandello'nun araştırmalarına da özümlenemez. Gelecek on yıla geniş bir perspektif, yeni bir yol (tek yol değil, hiç kuşkusuz) açan, derinlemesine çağdaş bir filim bu...
Resnais'nin sanatı özellikle görel ve sesli kurguya, yani anlatım temposunun teşkilâtına dayanıyor. Devamlı olarak tekrarlanan, birleştirmelerinde ve ahenklerinde değişiklik gören temaları ve kılavuz - kavramları, ses ve görüntü arasındaki devamlı karşısürümü ile «Marienbad» bir senfoni gibi işitilmesi (ve, pek tabii, seyredilmesi) gereken bir filimdir

GEORGES SADOUL

«Marienbad» (Macera) yı hatırlatıyor. Monica Vitti «Yeniden yürüyorum, yeniden, bu koridorlar boyunca, bu salonlar, bu galeriler arasında» diyebilir Tutkular ölüme benzer bir can sıkıntısının yararına itiliyor...
«Marienbad» (Aşıklar) ı hatırlatıyor. Orada da Jaenne Moreau tutkulu bir yabancı tarafından aşk için? başka bir ölüm için? yaşıyan ölü durumundan kurtulması için ikna ediliyor. Jeanne Moreau kuşkulanıyordu; burada aşıklar otel bahçesinin dolambaçında yollarını şaşırıyor.
«Marienbad» (Moderato Cantabile) yi hatırlatıyor Jeanne Moreau'nun, ve öldürülen kadının, umutsuz hıçkırıkları bardağı kıran Seyrig'in hıçkırıklarında aksettiriliyor...
«Marienbad» (Paris bizimdir) i hatırlatıyor. Orada, kadın kahraman, kardeşinin ölümünü öğrendikten sonra Perikles'in bir yapıtını sahneye koymağa devam ediyor. Burada Pitoeff, Seyrig'in kaçırılmasına karşı koymaktansa, filmin içinde cereyan eden bir oyunu seyretmeğe devam ediyor.
Marienbad (Enkazlar) ı hatırlatıyor. Alçıdan yapılmış barok şekiller ve süslemeler mercan kayalıkları gibi parlayıp önümüzden geçiyor, şamdanlar ahtapotlar gibi kollarını uzatıyor...



L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD/GEÇEN YIL MARİENBAD'DA. 1962



LA GUERRE EST FINIE/SAVAŞ BİTTİ. 1966

Marienbed Storck'un «Paul Delvaux'nun Resimlerini» üzgün bakışlı çıplak vücutlar, kalıntılar ve çü - rüyen heykeller arasında sürülen gayesiz insanlarla dolu sürealist tablolarını hatırlatıyor...

«Sahte bir dünya» bu, resimden başka hiçbir şeyi ifade etmiyen bir resim gibi. Paul Delvaux'nun, hatta Chirico'nun bir tablosu gibi düşünülebilir; A, M ve X karakteristik davranışları ile duruyorlar Seyrig hafifçe elini omuzuna dayatmış, Pitoeff ve Albertazzi Nim oynuyorlar, başka bir Albertazzi bu arada, yüzleri Seyrig ve Albertazzi'yi hatırlatan bir heykelin yanında Seyrig'in bitişiğinde duruyor Chirico'nun adları «Marienbad» ı açıklıyor Saatin Esrarı, Sıkıntılı Yolculuk, Ayrılışın Melankolisi, Metafizik Dahili, Büyük Metafizik Dahili...

RAYMOND DURGNAT

«Geçen Yıl Marienbad'ta» bugüne değin, cilt halinde bir araya getirildiği taktirde orijinal senaryo ve konuşmaların ağırlığını rahatça aşabilecek, bir hayli eleştiri yazısına sebep olmuştur. Gene de bu kadar sözle hakkında bu kadar az şey söylenilen başka filim yoktur.

Oyle sanıyorum ki hiçbir eleştirmen iki yaratıcı arasındaki, artık ün kazanmış olan, yorum ayrılığına değinmeden geçememiştir, hatta bir çokları bu «ayrılık» tan yararlanarak filme hücum da etmişler. Bu nokta üzerinde dikkati çekenler aynı zamanda Resnais ve Robbe - Grillet'nin filmin kuruluşu ve biçimi konusunda tamamen anlaştıklarını belirtmekten de kaçındılar. Kaldı ki bu gibileri «yorum ayrılığı» nı aşırı bir noktaya da getirdiler. Bu saçma husus fazlasile büyütüldüğünden onu gerekli buutuna götürmemiz lâzım. Resnais geçen yıl Marienbad'ta bir takım olayların gerçekten cereyan ettiği sanısında olduğunu belirtmiştir (oysa neyin cereyan ettiğini söylememiştir), Robbe - Grillet ise önsözünde Anlatanın «bunları uydurduğu izlenimini veriyor» yazmıştır. Kuşkuya dayanan bir filmi dikkatle kurduklarına göre -ki bunda hikâyeye en yakın olan şey bir kuşkunun hikâyesidir, karşısındakini ikna etmeğe çalışan kişi bile her detaydan kesinlikle emin değil bu kadarcık bir tereddüdü sağlıyamamaları gerçekten bir fiyasko olacaktı.

Resnais ile Robbe-Grillet'nin bu, sözüm ona, yorum ayrılığı konusunda tümü ile samimi olduklarını pek sanmıyorum. Cereyan eden veya etmeyen olaylar hakkında sanılanlar ayni dahi olsa, ayrılır gibi görünmeleri filimlerini gerçek noktadan tutabilmek için verebilecekleri en iyi delil olur gene; üstelik bu görüşle yeter derecede doğrulanmış olur.

Fazla açıklamalarda bulunmaktan kibarca imtina ettikleri için eleştirmenlere teşekkür etmemiz gerekecek. Eklenecek herhangi başka bilgi veya açıklama eleştirmenlerin yüzünde bir şamar, tutkusal ve aydınsal yetersizliklerinin bir açıklaması olurdu.

JACQUES BRUNIUS

Tüm bu görüntüler nereye varıyor? Bunlar ingelemin parçalarıdır; ve imgeleme, yeter derecede canlı olduğu taktirde, şimdiki zamandadır. Yeniden tazelenen bellekler, uzak yerler, gelecekteki buluşmalar, herkesin aklında taşıdığı, zamanın geçişi ile açınımını yeniden düzenlediği, geçmişteki olaylar bunlar, çevremizde bu anda cereyan etmekte olan olaylara dikkat etmediğimiz taktirde, devamlı olarak aklımızdan geçen bir filmi meydana getiriyor. Bazen, tüm sezişlerimizle, bizi açıkça saran bir dış dünyayı seziyoruz. Aklımızda geçen filim, zamandaş bir şekilde, edinsel deneme parçalarını, o anda görülen ve duyulan şeyleri, geçmişi, geleceği, uzak mesafeleri veya tamamen fantaziye ait parçaları bir araya getiriyor.

İki kişi karşılaşıp düşündüklerini birbirlerine açıklayınca ne oluyor? Bu ufak konuşmayı alalım...

«Plaj'a beraber gidersek nasıl olur? Güneşte ısınabileceğimiz, geniş, boş bir plaj...»

«Bu havada? Bütün gün içerde kalıp yağmurun dinmesini bekliyeceğiz...»

«Şöminede ateş yakarız.»

Konuşmanın geçtiği oda veya sokak zihinlerinden kaybolacak, yerini birbirlerine telkin ettikleri görüntüler alacak. Gerçekten aralarında geçen bir görüş değişidir; uzayıp giden plaj, camlara vuran yağmur, parlıyan alev. Ve sinemadaki seyirci, hiç kuşkusuz, konuşmayı dinlerken odayı değil, sokağı değil plajda güneşin altında uzanmış çifti, yağmur başlayınca eve sığınmalarını, birinin koca şömineye odun atmasını görmeğe hazırlanıyor...

Bu görüş içinde «Geçen Yıl Marienbad'ta» ki görüntülerin anlamı anlaşılabilir; iki insan arasındaki erişimin belgesidir bu, bir kadınla bir erkeğin; biri telkin etmeğe çalışıyor, öbürü direniyor, sonunda anlaşıyorlar, sanki daima öyle imiş gibi...

ALAIN ROBBE - GRILLET

MURIEL ou LE TEMPS D'UN RETOUR / MURIEL veya BİR DÖNÜŞÜN ZAMANI

Yönetmen / Alain Resnais Senaryo / Jean Cayrol Görüntü Yön. / Sacha Vierny (Eastmancolor) Müzik / Hans Werner Henze - Dekor / Jacques Saulnier Kurgu / Kenout Peltier ve Eric Pluet Oyuncular / Delphine Seyrig, Jean - Pierre Kerien, Nita Klein, Jean - Baptiste Thierée, Laurence Badie, Martine Vatel, Jean Champion, Claude Sainval, Jean Dasté Yapım / Argos Films, Alpha Production, Films de la Pleiade, Dear Films 1963.

Bellek bir tasallut yoksa bir ön seziş?

Bugünün dünyası belleği kabul ediyor mu, yoksa kendi isteğine göre mi uyguluyor?

Kuşkulu ve güç aşkları ile işte zamanımızın kişileri. Helene kadınlığın en çelimsiz yaşındadır, tutkusal geleceğini sağlamlaştırmak gayesile ilk aşığını yanına çağırıyor; Alphonse bu dönüşü gevşeklikle kabul ediyor, varoluşu aşamasını veya tekzip etmesini beceremediği hareketler veya duygularla şekil alıp bozuluyor; Françoise genç, basit, samimi bir oyuncu, hayatına henüz başlamış, gönlü zihnin öğütlerini kabul ediyor; Bernard, çekingen, içine kapanık, şüpheli bir savaşın tuzağına düşmüş, yaşaması için sadece onu bekliyen bir şimdiki zamanın yanından geçen bir genç dramı ifade edilemiyen şeylerin korkunç cesaretine sahiptir; Ernest, salt bir geçmişin etkisi altında, çağırışımlarında itinalı, kızgınlıklarında hızlı; ve tüm ikinci roller, Marc, Angele, Antoine, Robert; görünüşte gevşek oysa çarpıcı bir entrikanın içinde, yalnızca kendilerine bağlı olan bir durumu tümü ile yaşamak için daima yerinde sözü buluyorlar...

Bunlar, günlük meselelerini ciddiyetle ele almak istiyen sevimli kişilerdir, oysa zaman gibi, kollektif adetler gibi dayanıksız, değişik oluyorlar çünkü en özelliksiz günlerimiz bile doğurduğumuz hareketlerle varolan ilişkileri sabitleştiremiyor. Her şey hızlı gidiyor, çarpışıyor, güçlükle özetleniyor; oysa bir aşkın, karmaşıklığına dayanabilmesi için, basitleşmesi gerek. İki gönül veya iki kıta arasındaki mesafeler gitgide kayboluyor. «Seni seviyorum» deyinceye kadar Honolulu'da veya Aubervilliers'de buluruz kendimizi...

Bu filim «hiçbir şeyin daha kötü olmadığını» tanıtlamak istiyor. İçimizde, en ters anlarda bile, bir değiş imkânı, bir çeşit mutluluğun devamlılığı var oluyor. Gerçek hikâye filmin sonunda başlıyabilir

ALAIN RESNAIS

Önceki filimlerde olduğu gibi «Muriel» de de zaman ve bellek temaları ile karşılaşıyoruz. Helene'de geçmişin ve ilk aşkının belleğini canlandırmağı deniyen ve hayâl kırıklığı ile karşılaşan bir kadına rastlıyoruz. Bernard için tam tersi, geçmiş zaman şimdiki zamanı basıyor, Cezayir'deki deneyi ile barışamıyor, hiçbir şeyi halletmiyen bir cinayete itiliyor. «Hiroşima Sevgilim» deki kadın oyuncu hikâyesini «beş paralık bir hikâye» diye nitelediği gibi, Helene de Alphonse'a karşı aşkını aynı bir ışığın altında görüyor «sonuç olarak özelliksiz bir hikâye». Filmin konuşmaları bu özelliksizliği aksettiriyor ve önceki iki yapıtın sihirli tekrarlamalarına yer vermiyor, teatral tonlarda sunulup sahneye uygun hareketlerle veriliyor. Bu yöntem «Muriel» de üçlü bir gayeye hizmet ediyor: esrar havasını büyütmek, kişilerle birleşmemizi engellemek ve, tüm oyuncular olağan, doğal olmıyan bir biçim uyguladıklarından, filmi bir bireye götürmek. Bu birey ayni zamanda bir sahnedeki konuşmaların sonraki sahneye atlamaları ile ve müzikle de sağlanılıyor.

ROY ARMES

«Muriel», veya, denildiği gibi, bir dönüşün kaynaklara bir dönüşün - zamanı ilk defa olarak bir filim yaratıcısı (ve sadece sinema sanatına özgü imkânlarla) hudutsuz yabancılaşmanın uç noktalarına götürüyor bizi; biz farkına varmadan düşten dehşete atıyor, özellikle gerçeğin düşün etkisine kapıldığını, düşün de hayatla çetin mücadelesinde aldatıcılığını nasıl yitirdiğini açıklıyor, inandırıyor (yaşlanmak, ölmek lâzım...); bir hayaletin (Muriel) sanrısal var oluşunu bize fiziksel bir şekilde empoze ediyor, buna karşılık bir insan yüzüne (Delphine Seyrig) en berrak şiirin renklerini veriyor; nihayet, yaşlanmanın acı verici bekleyişi ve geçmiş görüntülerin bozulmayan gurbeti içinde, mutluluk denilen o en değerli ve kaçamaklı şeyden söz açmamızı öğretiyor...

CLAUDE BEYLIE

LA GUERRE EST FINIE / SAVAŞ BİTTİ

Yönetmen / Alain Resnais - Senaryo / Jorge Semprun Görüntü Yönetmeni / Sacha Vierny Müzik / Giovanni Fusco Dekor / Jacques Saulnier Kurgu / Eric Pluet Oyuncular / Yves Montand, İngrid Thulin, Geneviève Bujold, Dominique Rozan, Françoise Bertin, Gérard Sety, Michel Piccoli, Claire Duhamel, Yvette Etievant, Paul Crauchet, Jacques Rispal, Gérard Lartigau Yapım / Sofracima Europa Films Yapım Yılı / 1966.

Bu kez Proust'a özgü anıların zamanı değil, insanın üzerine çöken, kararlarını engelliyen belleğin sonsuz yapısı değil, tam tersidir bir bakıma, harekete geçme anını ön-



LA GUERRE EST FINIE/SAVAŞ BİTTİ. 1966

celiyen bilinçin zorunlu akışıdır. Geriye dönüş ileriye dönüşün yararına çekiliyor, düşünce gerçekleşmenin önüne geçiyor, olabilir hale getiriyor, bir bakıma gerekli patlamayı temin ediyor. Demek ki Diego düş gören bir insandır. Olsun, oysa düşü zorunlu ve filmin bünyesi ile hiçbir orantısı olmıyan bir biçim şekli gibi görünen şeyi doğruluyor. Bir yönden gerçek, verilmiş, dış dünya, siyaset, çift ya da çiftler; öte yönden dünyanın fikri gelecek, olanak, erişilecek gaye. Filmin başında çoğalan Diego'nun ansal tasarıları, yerlerini gerçeğe tesadüfen bırakmıyorlar, eylem, belirsiz bir şekilde eylem arzusu ile karışıyor. Başka bir deyimle savaş devam ediyor ya da yeniden başlıyor, sonucu şüpheli olsa dahi önemli olan sadece bu demektir. «Savaş Bitti» geleceğin üzerinde zorunlu bir bahisin uygulanmasıdır, bu bakıma Huston'a ve genç ülkelere özgü bir tematiğe yaklaşıyor. Santrifüj bir hareketle tüm kişilerini iten «Muriel» in tersine «Savaş Bitti», kişilerini birkaç defa etrafına döndürdükten sonra, geniş bir toplu hareket halinde içine karıştıkları bir çekicilik merkezi çiziyor.

MICHEL CAEN

Ağır ağır, adeta belirsiz bir şekilde, bir kişilik yüze çıkıyor. Senaryolarının bir tek satırını yazmamakla ün kazanan Alain Resnais gene de onlarla uğraşıyor, bir şekil veriyor ve her yeni filmi ile bir el birliğinin ürünü olmaktan çıkan, gitgide kendisine özgü bir havanın içine sokuyor; «Savaş Bitti» de sanki ininden çıkmış çekingen bir gece yaratığı gibi, henüz ilk şaşkınlığının içinde, Duras, Robbe-Grillet ve (az dahi olsa) Cayrol'un uzak anlıksal izleyicisi olmaktan çıkıyor tatlı, kaprisli olağan bir insan gibi davranmağa hazır görünüyor.

Yeni bir hava var burada, belleğin aldatıcı telkinlerinden çok sert gerçeğin yükü altında ezilen bir insan var. İspanya'ya, kesin gibi görünen tutukluğa doğru itilmekte olan, Fransa'da yaşıyan siyasi mülteci Diego...

Zamanın ve belleğin önemsizliğini bellirtmek değil bu. Tam tersi, Diego birçok bakımdan iki dünyanın arasında kalmış bir insandır; İspanya ve Fransa arasında, gençlik ve yaşlılık arasında; Uluslararası Bölüğünün eski İspanya'sı ile turistler cenneti yeni İspanya arasında; Marienne'a karşı yerleşmiş aşkı ile Nadine'in salt gençliği arasında. Oysa Resnais'nin önceki filimleri zihinde yer alan geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında bir barış gibi özetlenebilirse de burada barış sadece fizikseldir.

TOM MİLNE

Alain Resnais ile uzun aylar çalıştım; bu öylesine sert, öylesine zengin bir deney oluyor ki sonradan başka birine uymak çok güç olmalı. Alain'i, onunla çalışmam için teklifte bulunduğunda, bir takım eleştirmen çevrelerinde yaygın bir ön yargı ile «görüntü koyucusu», «resimlendirici» Resnais gibi düşünüyordum. Oysa bu tümü ile yanlış bir görüş, ve deneyim bunu ispatlıyor.

Marguerite Duras, Robbe - Grillet, Cayrol ile nasıl çalıştığını bilmiyorum... Sanıyorum ki her filim özel meseleler doğurdu ve her filmin özel bir çalışma yöntemi oldu. Gerçekten Resnais metne bir kelime dahi yazmıyorsa, bir virgül eklemiyorsa bunu da belirtmek gerek ki önceden bir tartışmaya dayanmıyan hiçbir virgül de senaryoya konulmuyor. İlk günden beri gerçekten onunla beraber yazılıyor. Sonradan çalışma temposu bir düzene giriyor oysa genel olarak her iki üç günde yazılanları gözden geçiriyorduk, yazılacak şeyleri tartışıyorduk, her yönden tatmin edici bir metni sık sık yeniden ele alıyorduk. Resnais'nin bir terime, bir deyimin içindeki demagojiye, bir heyecan'a takıldığı taktirde kâğıt sepetine atıyorduk ve yeniden sahne üzerinde konuşuyorduk...

«Savaş Bitti» ile, Resnais'nin dediği gibi, bir deney filmi yaptık, hiç kuşkusuz bugün onu yeniden çevirmek için daha hazırlıklı olurduk, bu tür bir filmin hudutları, imkânları, güçlükleri konusunda birkaç deney yaptık. Ümit ederim başkası için bundan iyisini yapmak daha kolay olacak, biz «mücadeleci» uğraşın ve bunun siyasi teşkilatı üzerinde bir filim yapmağa kararlı idik...

JORGE SEMPRUN

«Savaş Bitti» her açıdan Resnais'nin önceki filminin bir aşamasını teşkil ediyor «Muriel» prosaik bir görüş altında «Marienbad» ve «Hiroşima» yı aşıyordu. Diego en olumlu kişisidir ve Resnais'nin, gerçeği birçok düzlem üzerinde gözlemeği seçince, bu gerçeğe verdiği tüm nüansları ve çelişmeleri taşıyor. Zaten, «Muriel» in siyasi bir bilinç bunalımı içinde kaptığı Bernard'ın olgunlaşmasını teşkil ediyor. Resnais ikisine de özgü bir özellik veriyor Bernard «Mad» stilinde gözlükler giyiyordu, Diego «Merhaba Peanuts» u karıştırıyor (Resnais'nin açıkladığı gibi, kitap bir «kaza sonucunda» orada bulunuyorsa bile, rastlantılara inanmıyorum Merhaba, Pazar). Bernard ölen Muriel'den sanki yaşıyormuş gibi söz ediyor, Diego 1936 nın İspanyasının öldüğünü biliyor ve ebedi İspanyanın rahat mitosuna yükleniyor. Cayrol - Resnais her şeyi hileye çeviren «mutluluk medeniyeti» ni suçlarken, Semprun - Resnais Amerika'nın bir bekleme odasına dönen, uyuşmalarile gerçeği maskeliyen turistlerin sahte İspanyasına hücum ediyorlar.

ROBERT BENAYOUN

Bu «Savaş Bitti» nin (oysa bu savaş devam ediyor ve, filmin ispat etti gibi, başka bir şekilde devam edecek) Alain Resnais'nin yapıtları arasında nasıl girdiğini sormak için artık geç oldu. Saatinde gelip, öteden beri kendisine ayrılan yere haklı olarak yerleşiyor. «Muriel» uyuşukluğun, saplamanın, var olmanın, yalanın tablosunu çizmişti. «Savaş Bitti» karşıtları çizerek, vicdanı, açıklığı, hareketi, çelişmelerin aşamasını, aynı şeyi anlatıyor. «Hiroşima» nın kahramanları ürünü oldukları tarihsel dehşet tarafından yabancılaşmış, şartlanmış idiler: iş birliği, savaş, bomba. «Marienbad» takiler gayet bileşik, ve sadece şartlanmış bir geçmişten, kurtulamıyorlardı. «Muriel» de Bernard'ın kaderi Muriel'in hatırası ile bloke ediliyordu, Helene'in ve Alphonse'un hayatı iyi anlaşılmıyan, iyi bağlanmıyan hatıraların, mutluluk şanslarını karıştıran bir yalan dizisinin içinde bocalıyor. «Savaş Bitti» de geçmiş ortadadır, kocaman ve ağır: İspanya, dramı ve mitosları. Oysa ilk defa olarak bir insan Tarihin ezici yükünden kurtuluyor, görüş açıklığını feda etmeden, kaderini ve, kendi mütevazı ölçüsünde, dünyanın geleceğini kabulleniyor.

KAYNAKLAR :

Louis Marcorelles — Rebel with a cause (Sight and Sound, Kış 1959/60)

Penelope Houston — The Contemporary Cinema, Penguin Books, Londra 1963.

Cahiers du Cinema - Nouvelle Vague, No. 138 Aralık 1962.

Roy Armes — French Cinema since 1946 (II), Zwemmer, Londra 1966.

Raymond Durgnat — Nouvelle Vague, the First Decade, Motion Londra 1963.

Artsept No. I, Ocak / Mart 1963, Ufoleis 1963.

Georges Sadoul — Dictionnaire des Films, Ed. du Seuil, Paris 1965.

Georges Sadoul — L'onda e la schiuma, Il cinema francese nel 1961 Film 1962, Feltrinelli, Milano 1962.

Guy Lecouvette — Alain Resnais ou le souvenir, Avant-Scéne du Cinéma, No. 1 Şubat 1961.

Alain Resnais, Jean Cayrol — Nuit et Brouillard, Avant-Scéne du Cinéma, No. 1, Şubat 1961.

Roger Manwell — New Cinema in Europe, Dutton Vista, Londra 1966.

Marguerite Duras — Hiroşima Sevgilim (çeviri / Cevat Çapan), Uğrak Kitabevi, İstanbul 1966.

Henri Colpi — Hiroshima, Sight and Sound, Kış 1959/60.

Andre Hodeir — Riprendere alla musica, Hiroshima mon amour, Film 1961, Feltrinelli, Milano 1961.

Richard Roud — Conversation with Marguerite Duras, Sight and Sound, Kış 1959/60.

Pauline Kael — Fantasies of the art-house audience, Sight and Sound, Kış 1961/62.

Alain Robbe - Grillet — L'Année derniére a Marienbad, Sight and Sound, Sonbahar 1961.

Jacques Brunius — Every Year in Marienbad or The Discipline of Uncertainty, Sight and Sound, Yaz 1962.

Claude Beylie — Muriel, Midi - Minuit Fantastique No. 8, Ocak 1964.

Michel Caen — Les temps changent - Cahiers du Cinéma No. 179, Haziran 1966.

Tom Milne — La guerre est finie, Sight and Sound, Sonbahar 1966.

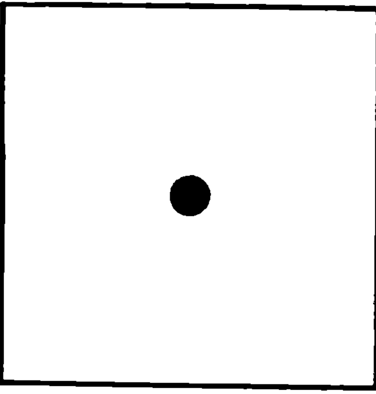
J. L. Pays — Entretien avec Alain Resnais, Positif No. 79, Ekim 1966.

J. L. Pays — Entretien avec Jorge Semprun, Positif No. 79, Ekim 1966.

R. Benayoun, J. Demeure J. L. Pays, P. L. Thirard — Quatre avis Positif No. 79, Ekim 1966.

J. L. Pays, P. L. Thirard

Pierre Billard — La Guerre est finie, Cinéma 66, No. 107, Haziran 1966.



YUVARLAK MASA 1

türk sinemasının bugünkü sorunları konusunda bir açık oturum delahaye, moullet, straub, denker

Geçen yıl Sinematek Derneği'nin konuğu olarak İstanbul'a gelen Cahiers du Cinéma yazarlarından yönetmen Jean Douchet'nin katıldığı bir açık oturum dergimizde yayınlanınca okuyucularımızın geniş ilgisini çekti. Bu sayımızda sizlere hem Yeni Sinema yönünden sevindirici, hem de yeryüzü sinema yayınları yönünden özgün bir yeni tartışmayı sunuyoruz. Arkadaşımız İbrahim Denker'in Bruxelles'de yalnızca Yeni Sinema için yönettiği bu açık oturum'da Türkiye ve azgelişmiş ülkelerin sineması ele alınıyor. Oturuma katılanlar İbrahim Denker (Yeni Sinema Yazarı, Çevirmen), Michel Delahaye (Cahiers du Cinéma Yazarı), Luc Moullet, (Cahiers du Cinéma Yazarı, «Brigitte et Brigitte» filminin yönetmeni), Jean - Marie Straub (Alman Yönetmeni, Filmleri: Machorka - muff, Nicht Versöhnt).

İ. D. / Az gelişmiş ülkelerde ve özellikle Türkiye'de sinema konusu üstüne yapacağımız tartışmaya başlangıç olmak üzere size bir soru soracağım: Türk Sinemasını tanıyor musunuz, cevabınız evet ise ne ölçüde tanıyorsunuz?

Michel Delahaye / Hayır, Türk Sinemasını hemen hiç tanımıyorum. Zaten ben de bunu söylemekle... hem sorunuzu cevaplamak, hem de az - gelişmiş ülkeler sineması üstüne olan konuşmamıza giriş yapmak istiyordum. Pek iyi bilmediğim bir sorun bu. Ayrıca bir ülkede sinemanın gelişmesi, o ülkenin ve ekonomisinin gelişmesine ne denli bağlanabilir, bilmiyorum. Az - gelişmiş ülkelerde sinemanın gelişmesi sorunu konusunda bilgisiz olduğum için tanıdığım ülkelerdeki sinemanın gelişmesine başvurabilirim örnekler vermek için. Çünkü bu ülkelerde de, endüstri ya da kültür alanındaki gelişmeye bağlı olmadan çok değişen sinema düzeyi var. Demek ki bu sorun salt ekonomik etkenden, hatta kültürel gelişme etkeninden başka etkenlere de bağlıdır. Size bir örnek vereceğim, örnek vermeden konuşmamak gerektir: sinemanın başlangıcında Danimarka Sineması, dünyada en başta geliyordu. Oysa Danimarka, Avrupanın küçük bir ülkesidir. Bugün Isveç Sineması çok önemlidir, İngiliz Sinemasından çok daha önemli. Oysa İngilizlerin çok uzun bir tiyatro, bir romanesk gelenekleri vardır... Bu gelenek niçin sinema alanında dile gelmiyor? Bu durumun akla yatkın olmayan bir yanı var. İngilizler hiçbir zaman ilginç birşeyler yaratmadılar. Yanılmıyorsam Godard şöyle demişti: «Ancak iki tane İngiliz sinemacısı vardı: biri Charlie Chaplin'di, diğerini hatırlayamıyorum...» Sözün kısası, zaten filimlerini Amerikada yapan Charlie Chaplin'i saymazsak, İngilterede gerçekten iyi filim çeviren olmadı şimdiye dek. Ingiltere'den daha az, İsveç'ten çok daha az gelişmiş olan Italya da, kuşkusuz İngiliz Sinemasından çok daha önemli bir sinema çalışması vardır. Oysa İtalya, İspanya ile birlikte tüm Avrupa'da en az gelişmiş olan ülkedir. Demek ki, Avrupa sineması piyasasının içinde yapım niteliği ve niceliği yönünden çok büyük değişiklikler var. Bunlar belli bir ölçüde, ülkenin ekonomik ya da kültürel düzeyine bağlı değildir. Avrupa'da ikinci bloku meydana getiren Doğu ülkelerini de ele alabiliriz: bugün Rus Sineması, filimlerinin niteliği yönünden Çekoslovakya, Yugoslavya, Macaristan ve Polonya filimlerinin eriştikleri düzeyin çok altındadır ve bu ülkeler, Rus Sinemasından çok daha canlı, çok daha dinamik bir sinemaya sahiptirler. Buradan da görülüyor ki ülkenin ekonomik ve kültürel olanaklarına bağlı olmayan başka bir şeyler karışıyor işin içine ve bu «bir şey» i tanımlamak çok güç. Tanımlamayı

deneyebiliriz ama bu iş burada yapmamıza imkân olmayan uzun araştırmaları gerektirecektir...

J. M. STRAUB / Bence dava yalnızca bir ahlâk sorunudur; işin burasında politikayla estetiği birleşmiş görüyorum... Hepsi bu kadar. İtalya'nın ahlâk ve politika yanı canlıdır Diğerleriyle ayrım burada. Politika ve ekonomi düzeyinin aynı olduğunu söylüyordunuz. Dediğinizi kabul edelim. İtalya ile İspanya arasındaki ayrım şu ki İtalya canlı bir ülkedir, İspanya ise ahlâk açısında çökmüştür. Hem politika yönünden, hem ahlâki yönden... Böylece bu durum en iy şekilde çağımızın sanatında görülüyor: bu sanat da sinemadır!

DEL / Sorunun bu ahlâk öğesini ele almak bence çok ilginç... Ahlâki yönden İspanya'nın İtalya'dan daha çökmüş olduğu gerçekten doğru. Ama İngiltere için aynı şeyi söyleyemeyiz. Öte yandan Rusya ile karşılaştırılırsa Doğu bloku daha canlıdır denilemez; Rusya ahlâki yönden çok canlıdır ve şimdiki durumda, umarım ki geçici olarak, Rusya diğerlerinden daha kötü filimler yapıyor. Demek ki Straub'un getirdiği ahlâk öğesi de bu konuda tam etkili olamıyor Bu da diğerleri gibi bir öğedir, bazı şeyleri belli etmeye yarıyor ama ortada yalnız o yok, başka öğeler de olmalı...

STRAUB / Evet ama bu ahlâk öğesi politika alanına kök salıyor, ona kadar uzanıyor. Bence İtalya, bugünkü durumunun ve İtalyan demokrasisinin yozlaşan yanlarının ötesinde, politik açıdan geleceği olan bir ülkedir. Örneğin Rusya aynı durumda değil, çünkü orada ülkenin politik geleceği tıkalıdır.

İ. D. / Ele aldığımız sorunun bir başka yanı var. Sizler şimdiye dek Batı ülkelerini, Avrupa ülkelerini ya da sosyalist bloktaki ülkeleri örnek gösterdiniz. Oysa dünyanın üçte biri ekonomik, kültürel ve toplumsal yönden birtakım ülkelere, özellikle A. B. D. ne bağlıdır. Örnek olarak Türkiye'yi vereceğim. Her yıl aşağı yukarı 200 filim çeviriliyor. Bunların hepsi değilse bile büyük bir çoğunluğu dış etkilerin ürünüdür, birtakım güçlerin denetimi altındadır (iktidarda olan güçlerin)... Bu mekanizmanın dışına çıkmanın yolu yok... Bu konuda siz neler düşünüyorsunuz?.. Çünkü İtalya ne de olsa bağımsızdır hattâ bugünkü Avrupa'nın büyük güçlerinden biridir. Büyük kapitalist ülkelerin egemenliği demeyelim de... ekonomik ve kültürel etkisi altında kalan Türkiye, İran ya da başka bir ülkenin durumunda değil İtalya.

DEL. / Bu konuda, az önce Straub'un işe kattığı ahlâk öğesinden hareket etmeliyiz. Birtakım ülkeler var, yalnız sizin sözünü ettiğiniz dünyanın üçte birine ait olanlar değil, başkaları da, bunlar anlatım güçlüğü çekiyorlar, kendilerine, özgü özellikleri sinemada dile getiremiyorlar, örneğin Avrupa'ya göre İngiltere ya da Almanya. O üçte biri meydana getirenlerde de bu öğelerin bazıları aynı türden olabilir ama durumun çok daha kötü, çok daha ağır olduğunu söylerseniz... Ortada bir Hindistan örneği var...

STRAUB / (söze karışarak) Onlar sömürgeleşmiş ülkelerdir denebilir ancak!

(Bu sırada «Brigitte et Brigitte» in yönetmeni ve «Cahiers du Cinéma» yazarı Luc Moullet'nin gelişiyle tartışma kesildi. Luc Moullet, Liège'e gitmeye zorunlu olan Jean Marie Straub'un yerini aldı... Tartışmaya yeniden başlamadan önce İ. D., bir anlatım güçlüğünün varlığı konusunda Delahaye ile aynı görüşte olmadığını söyledi ve iyi bir sinemacı olmasına karşılık Türkiye'de büyük güçlüklerle karşılaşan ve filmi yasaklanan Alp Zeki Heper'i örnek gösterdi ve onun meslek hayatını kısaca anlattı.)

DEL. Straub'un dediği gibi bu ülkelerin sömürgeleşmiş olması kültürel ve manevi yönden sömürgeleşmiş demek gerekir işte asıl bu olgu az önce sözünü ettiğim anlatım sorununu meydana getiriyor. Anlatım zorluğu var derken bazı ülkelerin, içinde bulundukları koşullar gereğince, kendilerini ifade edecek durumda olmadıklarını söylemek istiyordum; eskiden olsalar bile şimdi değiller. Niçin, nasıl oluyor, orasını bilmem... öyle sanıyorum ki kimse bilmiyor zira bilinseydi o vakit sorun ortadan kalkar ve bu ülkeler iyi filimler yapabilirlerdi. Bu duruma uymayan tek ve biricik ülke Hindistandır. Orada Satyajit Ray herkesin anlayabileceği ya da her yerde gösterebilecek filimler çevirdi. Neden Hindistan'da bir Satyajit Ray çıktı da başka yerde onun gibi biri çıkmadı?... Hindistan'dan bir S. Ray beklenirdi diyemiyeceğim çünkü orada da bir sürü güçlükler, sorunlar vardı... Öğrenimlerini Avrupa'da yaptıkları için Avrupa'dan gelen sinemacıların ülkedeki diğer sinemacılardan üstün tutulmaları olayı tabii hiç hoş değil. Bunun nedeni, uzaktan gelen insanın itibar görmesindedir ama bu duruma hemen her ülkede raslanır... Başkentten bir taşra kentine gelen bir insan çevresinden itibar görür... Daha iyisi, Batı dünyasından Doğu dünyasına gelene de itibar ederler. Bu sinemacı ya da kişi yetenekliyse ne iyi. Yok değilse çok yazık çünkü yeteneksiz bir insana değer verilmiş olunur! Bütün sorun burada...

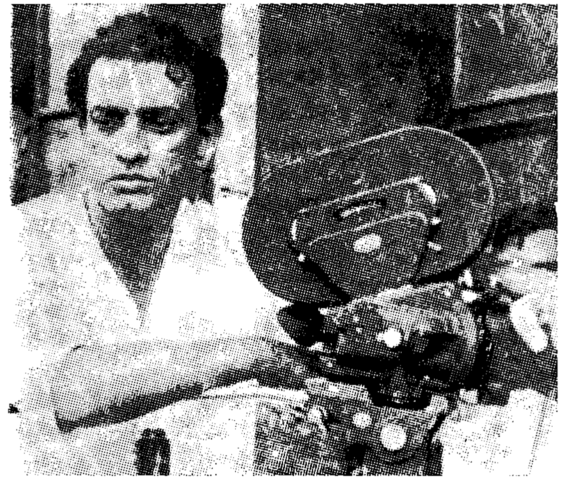
İ. D. / Son on yıldır ve özellikle şu son yıllar gelişmeye çalışan bir sinema var Türkiye'de. Ama ya demin sözünü ettiğim güçler, ya sansür ya da halkı kültürel yönden denetleme yoluna yani bir çeşit sömürgeleştirme yoluna devam etmek isteyen yapım şirketleri bu sinemayı hep boğmaya çalışıyorlar.

Bu durum iç ve dış etkilerden doğuyor. Dış etki, çoğunlukla Amerikan filimlerinin getirtilmesi, iç etki de aslında bilincine varılması gereken belli bir durumdan kaçışları ifade eden bir yerli sinemadır... Sizin ele aldığınız dava bu değil. Ülkemizde doğmakta olan ulusal bir sinema var ama aynı zamanda baltalanmakta da. Esas sorun burada...

DEL. / Eğer asıl sorun sizin ortaya koyduğunuzsa çözüm yolu zaten kendi içinde sayılır ve işler kolaylaşır. Oysa durumun böylesine basit olduğunu sanmıyorum... Demek istiyorum ki sözünü ettiğiniz sömürgeleştirme çeşidiyle herkesin farkına varamadığı bir çeşit çarkı birbirinden ayırmaya çok dikkat etmek gerekir. Özellikle şöyle diyen



CHARLES S. CHAPLIN



SATYAJIT RAY

kişiler mi var «sinemayı şu durumda (sizin bana anlattığınız durumda) tutacağız.» halkın kendisini ifade etmesine engel olanlar mı var? Eğer yeryüzünde böyle davranan kötü kişiler bulunsaydı, herşey çok kolaylaşırdı... (I. D. bu sözlere karşı koyar.) Bu konuda sizin görüşünüzü abarttım, bir bakıma gülünçleştirdim tabii ama anlatmak istediklerimi daha çabuk söyleyebilmek için böyle yaptım çünkü ne de olsa saatlerce konuşamayız... Aslında durum bundan daha karmaşık ve saklı...

Amerikan Sinemasına bir bakın: sinemanın, belli bir anlatım gücüne ulaşmasına engel olan o ülkede Amerikan filimlerinin oynatılması mıdır? Yalnız bu olamaz. Ben böyle bir şeye inanmıyorum. Amerikan Sinemasından belli bir öğrenim görmüş kişiler vardır, önemli olan başka bir ülkede Amerikayı taklit ederek asla sinema yapılamayacağını bilmek ve böyle düşünmektir. Satyajit Ray, seyirci olarak Amerikan Sinemasıyla bir hayli içli dışlı olmuştu sanırım. S. Ray'in nasıl filim çevirdiğini görmeye giden Elia Kazan'ı hatırlarsak, birçok Amerikan sinemacısının, özellikle Kazan'ın S. Ray'den bazı konularda yararlandığının bir gerçek olduğunu görürüz. Demek ki bazı şeylere iyi bir başlangıçla girişirsek onlardan hep olumlu sonuçlar alabiliriz... Türkiye'nin ya da başka ülkelerin, Amerikan filimlerinin istilâsına uğraması olağandır, hem bütün dünya, belli bir dönemde, bu sinemanın istilâsına uğramıştı, çünkü o en güçlü sinemaydı, ayrıca Amerika en çok filim yapan ülkeydi... Bu durumun kötü sonuçlar verdiği muhakkak; Ama bir ülkeyi sinema kültürü yönünden az - gelişmiş durumda bırakacak yalnız bu olamaz. Demek ki, sorun daha karmaşık, hem yine tekrarlıyorum, davayı enine boyuna bilmiyorum, bütün öğeler elimde değil, olsaydı bile her şeyi çözümleyecek denli akıllı değilim.

İ. D / Size şunu da söyleyebilirim şimdi, Jean Douchet'ye göre bu durum bir az-gelişmişlik sorunu değil; daha çok ahlâkî, ruhbilimsel, kişisel sorunlar işe karışıyor dediğine bakılırsa... Ama gerçekte durum başka türlü, çünkü çok sayıda çevrilen filimler ve her yıl piyasaya sürülenler çok ilkel bir düzeyde tutulmakta ve «başka bir şey» düşünme olanağı hep bu güçler, yapım şirketleri ve ekonomik etkenler yoluyla baltalanmaktadır. Dava eninde sonunda ekonomik sorun olup çıkıyor...

DEL / J. Douchet'nin cevabını bilmiyordum ama madem ki ahlâkî ve ruhbilimsel öğelere önem veriyor, onun cevabı Straub'un ve benim söylediğim bazı şeyleri doğruluyor; öte yandan, bütün şirketlerin aynı yolda yürümeye devam ettiklerini söylüyorsunuz. Burada gerek ruhbilimsel gerekse ekonomik açıdan önemli bir olay var: büyük bir şirket hep bildiği yoldan yürümeye devam eder, kolaya giden yoldan, bugün sinemada yapılan her önemli şey, atılan her önemli adım, hemen hep bir şeye «karşı» yapılıyor; bu hep böyle olmuştur! Fransa'da, Amerika'da ve her yerde kolaylık yolunu, alışkanlık yolunu izlemeye yatkın insanlara karşı çıkılıyor. Demek ki az-gelişmiş ülkelerde yapılacak olan şeyler, bu şirketlere, kolaylık yolunu yeğleyen bu güçlere «karşı» olmalıdır. Bunun dışında az-gelişmiş ülkelerde özellikle Türkiye'de durumun çok daha kötü olduğu belli; çünkü bu bir çeşit gönüllü asker gibi çalışma ve belli başlı akımlara karşı kendini kabul ettirme şekli de belirli bir geleneği, alışkanlığı gerektirir. Fransa'da «normal» sinemaya karşı tek başlarına çalışan çok gönüllü vardır. Şimdi Almanya'da da olmaya başladı, çünkü orada, elli yıldan bu yana esen havayı dağıtan bir sinema anlatım geleneği var şimdiden. Bu yüzden işe nereden başlayacaklarını biliyorlar.

Dediğimiz gibi durum çok kötü. Ama karşınıza çıkan engelleri kendinize dert edinirseniz yani: «baskı altındayız; bu kötü alışkanlıkların dışına çıkılamaz; bize baskı yapan, bizi ezen kişiler var» derseniz, insan böyle düşüncelere kapılırsa kendi gücünü azaltır... Öyle zamanlar vardır ki, bu çeşit şeyleri artık hiç düşünmemek gerekir; insan çok düşündükçe sonunda hiç bir şey yapamaz duruma gelir. Bir çeşit yükleme oluyor burada... birtakım ruhbilimsel ve ahlâkî sorunların tümü ekonomik alana yükleniyor ve sonunda; «ekonomik güçlere karşı bir şey yapılamaz» diyor insan kendi kendine! Böyle düşünülmese bile bir şey yapamayacak duruma geliniyor! Sizin sözünü ettiğiniz ve önemsemediğiniz ekonomik sorunlar ger-

çekten varsa, buna karşılık bence başka sorunlar olduğunu da düşünmek gerekir; diğerlerini gözden kaçırmamak, bir çıkış yapmak gerektiğini de unutmamak gerekir, (Starub'un deyimi ile) ahlâki, (Douchet'in deyimi ile) ruhbilimsel açıdan bir çıkış yapılmalı. Ve çıkış bütünüyle ekonomik koşullara bağlı değildir...

İ. D / Bir noktayı açıklamak istiyorum: dediklerinize bakılırsa bir çeşit kötümserlik içinde yüzdüğümüzü, hattâ bu duruma bir çeşit suç ortaklığı yaptığımızı sanıyorsunuz...

DEL / Evet, öyle...

İ. D / Oysa dâva bu değil. Çünkü Türk Sineması bugün çok iyimser bir görüşe sahiptir, özellikle Sinematek'in tutumu ve ye sinemadan yana olanlar iyimserdirler. Ama şunu da kabul etmek gerekir ki bu arada toplumsal, ekonomik olgular meydana gelmektedir... Bunlar hiç de uydurma değil, gerçekten vardır.

DEL / Uydurmadır demiyorum. Varlıklarını kabul ediyorum, ayrıca ben Türkiye'ye gitmediğime göre, siz onları benden daha iyi biliyorsunuz... Ben **yalnızca** bu olgular olmadığını düşünüyorum. «Başka şeyler» de var Ne olduklarını kesinlikle söyleyemem. Türkiye'den daha iyi tanıdığım başka bir ülkeyi örnek gösterebilirim: Kanada'yı. Orada da ekonomik ve kültürel alanda «ezildiklerinden», «sömürüldüklerinden» yakınan birçok sinemacı var. Oysa durum, dedikleri gibi değil. Onların da yakınmakta haklı oldukları birtakım kesin olgular var. Ama buna paralel olarak bu durumun aşıladığı ruhbilimsel bir hava ve karşı karşıya bulundukları güçlüklere bir çeşit boyun eğme, onların yaratma olanaklarını ortadan kaldırıyor. Bilmem Türkiye'de de durum aynı mı, bana az çok aynıymış gibi geliyor, ama yine tekrarlıyorum, sizde durum daha kötü, çünkü her şeye karşılık Kanada'da bir şeyler yapmaya başlıyorlar, yapma olanaklarına sahip olmaya başlıyorlar. Ama, bu olanakları kendi güçleriyle elde ettiler, gençlerden kurulu küçük bir azınlık bu olanakları kendi kendilerine kazandırdı.

İ. D / M. Moullet, siz de bu konudaki görüşlerinizi açıklar mısınız?

Moullet / Ancak iki Türk filmi gördüm: İsmail Metin'in filmini, zaten adı da aslında İsmail Metin değil. (İ.D/Metin Erksan) Berlin filim şenliğinde en büyük ödülü kazanan filmini gördüm. Öyle sanıyorum ki, bu eser Türkiye'de de beğenilmişti, değil mi?

İ. D. / Evet beğenildi, iyi bir filim olduğu kabul edildi, sık sık sözü edildi ya da eleştirildi... Ama ekonomik yönden ve işletme alanında bu filme epey güçlük çıkarıldı... Yapımcısına ve filme. Başka filimler gibi, bu da ancak birçok güçlüklerin ve engellerin üstesinden geldikten sonra Berlin'e gönderilebildi ve başka şenliklerde gösterilebildi. Hükûmet bile, bu çeşit filimleri engellemek, yurt dışına gönderilmelerini ya da uluslararası yarışmalara katılmalarını baltalamak için akla gelebilecek her güçlüğü çıkarmaya gayret ediyor. M. Erksan da aynı durumda kaldı. Büyük güçlüklerden sonra filmi Berlin'e getirebildiler.

M / Bu film Türkiye'nin toplumsal gerçeklerini yansıttığı için mi yoksa Türk Sinemasının iç nedenleri yüzünden mi, yani ortaya bağımsız sinemacıların çıkmasından korkulduğu için mi böyle davranılıyor?

İ. D / Türk toplumu öyle bir durumda ki onu tasvir etmek isterseniz - Onat Kutlar'ı örnek gösteriyorum - şiddetli, hattâ denebilirse patlayıcı filmler yapmanız gerekiyor... Tabiî buna engel olmaya çalışıyorlar.

M / Öyleyse, bu yalnızca sinema ile ilgili bir sorun değil, ama genel olarak sanatla ilgili. Edebiyat alanında da



GLAUBER ROCHA/DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/ TANRI VE ŞEYTAN GÜNEŞ TOPRAĞINDA. 1963



ELIA KAZAN/AMERICA AMERICA. 1963



METİN ERKSAN/SUSUZ YAZ. 1963



JEAN-MARIE STRAUB/NICHT VERSÖHNT/ BARIŞMAMIŞLAR. 1965

durum aynı. Demek ki sizde sinema, bazı Güney Amerika ülkelerinde ya da Avrupa ülkelerinde olduğu gibi belirli büyük kurumların, özellikle büyük Amerikan dağıtımcılarının elinde değil! Bu yalnızca bir tutum sorunu oluyor.

DEL. / Bu durumda, ben de Luc Moullet ile aynı kanıdayım sanırım. Çünkü bu bir tutum sorunuysa, Erksan örneği de öyle olduğunu gösteriyor, o halde sansür davasına geldik demektir... Bu dâva hemen her yerde var ama, Türkiye'de daha önemli ve ciddi olduğuna kuşku yok. Böyle olunca sansüre rağmen kendini ifade etmek gerekiyor. Truffaut: «Sansür yoktur!» derdi. Bu söz bir paradoks'tur. Ve bütün paradoksların bir gerçek payı vardır. Tabii ki sansür vardır; ama buna karşılık sansür olduğu halde bir şeyi ifade etmek olanakları da vardır. Bu yönden size Brezilya Sinemasını örnek gösterebilirim, onunla bir karşılaştırma yapabiliriz. Orada büyük güçlükler var ama son yıllarda Brezilya'da çeşitli ekonomik ve politik sansürün elinden kurtulmayı bilen birtakım filimler yapıldığını görüyoruz. Demek ki karşılaştırmamızı bu yöne çekmeliyiz çünkü sinemasını tanıdığım ülkeler arasında Türkiye'ye en çok benzeyeni galiba Brezilya oluyor.

İ. D / Önce M. Moullet'ye cevap vermek istiyorum: dediğiniz gibi bu türden güçlüklere her sanat alanında raslanıyor. Günümüzde bile toplatılan kitaplar, hapse atılan ozanlar ve yazarlar var. Ama bu alanlarda gözle görülür bir çark düzeni yok, olsa olsa iflâs edinceye dek kitap basan idealist yayımcılar var. Ayrıca bu alanlarda, güçlüklere ve engellere karşılık, ülkemizin koşullarına uygun düşen özellikle gerçekçi bir sanat anlayışına eriştik çünkü, yine tekrarlıyorum, ekonomik ve politik baskılar sinema alanındaki kadar ağır değil. Öte yandan, M. Delahaye, F. Truffaut'yu örnek verdi. Ben de ona J. Douchet'yi örnek göstereceğim. İstanbuldaki açık oturum sırasında J. Douchet: «Düzenler kurmak, aldatmak sinemanın en kullanışlı araçlarından biridir» dedi ve kendi hesabına, tıpkı Bunuel'in İspanya'da filim çevirebilmek için yaptığı gibi, aldatmacalara başvurmamızı sağlık verdi. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

M / Olabilir... Bu da bir yoldur. Her iki yanı hoşnut eden filimler, yani ikiyüzlülük ederek devrimci bir içerliği olan geleneksel filimler çok çevrilmiştir. Ama bu yol propaganda açısından geniş seyirci kitleleri üstünde pek etkili değildir; bu türden filimler seyircileri yanıltabilir. Hele bu toplumcu filimler birtakım düşünceleri yaymak ve iletmek amacı ile çevrilmişse, aldatmaca yolunu seçmek, olanakları azıcık sınırlar. Bu arada sanatla politika bağdaşabilir mi bağdaşamaz mı, bu da başka bir sorundur. Ama her şeye karşılık insan, başkasından çok kendisi için de filim çevirebilir. J. L. Godard adında bir Fransız sinemacısı vardır. Fransa üstüne çevirdiği son filme «Made in U.S.A.» adını verdi. Bu da bir yol! Öyle sanıyorum ki, Türkler ve Yunanlılar pek anlaşamıyorlar. Türkiye'de, Yunanistandaki yoksulluk üstüne bir filim yapılsa gösterilmesine izin verilir, değil mi?

I. D. / Hayır diyeceğim geliyor... Birkaç yıl önce «Aleksi Zorba» ve «Haydari Kampı» adlı Yunan romanlarının Türkiye'de yayımlanması güç oldu. Ayrıca sinema, insancıl bir amaçla da olsa uluslar arasındaki düşmanlıktan ne ölçüde yararlanabilir, bilmem...

DEL / Size bir soru soracağım... Kazan'ın çevirdiği «Amerika» filminin bir bölümü galiba Türkiye'de çevrildi. Kazan'ın karşılaştığı güçlükleri siz de duydunuz mu? Bu konuda bana anlatılanlar sizin az önce söylediklerinizi doğruluyor. İstanbul limanındaki sefaleti göstereceğinden korkulduğu için bu sahneleri çekerken kendisine büyük güçlükler çıkarıldığından söz ediyor Kazan. Onu göz altında tutacak iki adam dikmişler yanına ve hep; «şunu yapmalı, bunu yapmamalı» gibisinden akıl vermişler... Sonunda da bir sürü can sıkıcı şeylerle tehdit etmişler. Hükûmet onu koruyamayacağını bildirmiş. Belki de korumak istemiyorlardı?.. Kazan da İstanbulu terketmek zorunda kalmış...

İ. D / Bu sahnelerin hangi tarihte çevrildiğini hatırlamıyorum.

DEL / 1960'dan sonraydı.

İ. D / Görüyor musunuz, 1960'dan öncesi en kötü yıllardı. Ama 60'dan sonra, devrimden sonra hiç bir şey değişmedi, gidiş yine aynı. Dış görünüşün değişmesine karşılık aynı çark düzeni devam ediyor... Hem Kazan'la ilgili olarak söyledikleriniz, Türk Sinemacılarını ezen aynı güçlüklerin bir sonucu olabilir; o sıralarda neler olup bittiğini iyice bilmiyorum...

DEL / Bu konuda Türkiye yalnız sayılmaz. Örneğin Doğu Almanya'da Çek filimleri yasaklandı, Milos Forman'ın filimleri yasaklandı, Fransız filmi, «Hiroshima Mon Amour» yasaklandı, birçok Polonya filimleri yasaklandı. Bu durum orada çok filmin gösterilmediğine bir örnektir...

M / Nerede?!..
DEL / Doğu Almanya'da...

D. Péron / Orneğin Mısır'da da, oranın insanları ve turistler sokaktaki çocukların resmini çekemezler, yasaktır. Oysa Mısır'da halkın sefaletini ortadan kaldırmak konusunda büyük ilerlemeler oldu ama, hükûmet, yabancıların bunun farkına varmamalarından korkuyor. Ama hastalıkları saklamakla onlara derman bulunmaz.

M. / Türkiye'de politika alanında bir muhalefet var mı?
İ. D / Demokratik güçlerin muhalefeti mi demek istiyorsunuz? (L. M. / Evet)

İ. D / Bugünlerde doğmaya başlayan bir muhalefet var. 1965'den bu yana Mecliste ilk olarak bir Sosyalist Partisi var. Toplumsal uyanış, yeni bir toplum, yeni bir sanat (özellikle yeni bir sinema) yaratma mücadelesi Türkiye'de birbirine paralel olan iki olgudur... Ve Türk Sinemateği dergisinin (Yeni Sinema) adını anarak diyeceğim ki Türk Sineması kendine özgü yolu ve özgürlüğü yeni bir toplumun kuruluşunda bulacaktır.

M / Demokratik grupla yeni sinemacılar arasında bağlar var mı?

İ. D / Doğrudan doğruya yok ama kapitalist baskıya karşı başkaldırmaktan ileri gelen bir paralellik var, ister istemez.

M. / Sanat hareketinin yayılmasını kolaylaştırmak için politik hareketle sanat hareketi arasında daha elle tutulur ilişkiler olabilir bi?

İ. D / Demokratik grup, yalnız Türkiye İşçi Partisi değil ama büyümekte olan bütün canlı güçler ister istemez bu yeni sanattan yanadırlar, gelişmesi için ellerinden geleni yapıyorlar; ama yeterli değil, çünkü, yapım şirketlerini ve kapitalist baskıyı yine hatırlatacağım, bu korkunç çark dönmeye devam ediyor... Onu değiştirecek güçde bir politik hareket yok henüz ortalıkta...

DEL / Her günkü Türk filimlerinin ve Amerikan filimlerinin dışında başka yabancı filimler de gösteriliyor mu?

İ. D / Evet, çok gösteriliyor. Az önce bunun için sözünüzü kesmek istedim, çünkü bizde yalnız Amerikan filimleri gösterilmiyor... Son zamanlarda, geç de olsa, gerek Sinematek'de gerek başka yerlerde birçok iyi yabancı filim gösterildi... Ama piyasaya getirilen filimler genellikle kötü Amerikan ya da Avrupa filimleridir. İyi Amerikan filmi olsa buna kimse ses çıkarmayacak... Ayrıca ateşli genç sinemacıları kandıran, yumuşatan ya da halkın bu çeşit sinema isteğine ve böyle yapmakla işe başlamak gerektiğine onları inandırmaya çalışan Türk filmi yapımcıları da var

DEL. / İşte burada işin ruhbilimsel yanına değiniyoruz, çünkü, bu genç sinemacılar kandırılmak istemiyorlarsa, içlerinden hiç biri bunu kabullenmiyorsa, onlara istenilen çeşitten kötü filim yaptırtılamaz. Bir insanı, yapmak istemediği filimleri çevirmeğe asla zorlayamazsınız. Bu yola sapmaktansa hiç bir şey yapmamayı yeğliyorlarsa gerektiği kadar beklemek, hazırlanmak gerekir; bu şekilde zamanı gelince - istenirse Moullet'nin sözünü ettiği kurnazlıklara ve ikiyüzlülüğe de başvurarak - bir şeyler yapmayı kabul etmemek onlara düşer. Hem sinemayla uğraşmaktan vazgeçerek de bu çarktan kurtulunabilir. Ama insan bir kez sinema yapmaya başladı mı kendi kendine şöyle demesi çok olağandır: «Bu mesleği bırakırsam, herkes gibi bir büroda maaşlı çalışmaya başlayacağım.» Sonunda istenen şekilde olmasa bile yine sinema yapmaya devam ediliyor

Aslında sinemacının durumu azıcık Godard'ın dediği gibi olmalı; «Filim yapamazsam televizyonda çalışırım; televizyonda çalışamazsam gazeteler için röportajlar yaparım; onu da yapamazsam elime kalemi kâğıdı alır yazı yazarım...» Bence daha da ileri gitmeli: «Eğer elime kalemi alıp istediğimi yazamazsam kendime başka bir meslek seçerim...» demeli. Böyle düşünmek, gereken süre boyunca bir şeyler hazırlamaya, fırsatı gelince piyasaya çıkmaya ve parsayı toplamaya engel değil! Bu bir strateji, taktik sorunudur. Pes etmek istemeyen, ne olursa olsun etmeyecektir. Bana eninde sonunda geleneksel yapımcılarla çalışan birini örnek verirseniz size derim ki, eğer gerçekten onlarla çalışmak istememiş olsaydı, çalışmazdı.

Dâva şu Eğer sinema, gerçekleri yansıtmaya yarayan bir ifade aracı olarak ele alınıyorsa, her alanda - diyelim ki politik ve artistik alanlarda - her şeyi yerinden oynatması gerektiği düşünülüyorsa, o zaman bu meslekte gönüllü bir savaşçı anlayışına sahip olmak gerekir. Bu durumda iki şıktan biri: insan ya bu anlayışa sahiptir ya da değildir. İsteyen anlayışa sahip olacaktır ve her alanda gönüllü asker gibi, savaşçı gibi davranacaktır. Böylece yapmak istemediği filimleri çevirmeye zorlayamayacaklar onu. Demek ki sorun şu oluyor: Türkiye'de politika ve sinema alanında kaç tane gönüllü vardır ve kaç tane olabilir? Öte yandan Straub Almanya'da bir gönüllünün neler yapabileceğine iyi bir örnek olmuştur! Straub 1958 den bu yana Almanya'dadır; 1954'den kalan bir tasarıyı gerçekleştirmek için gelmişti buraya; şimdi 1967'deyiz, Bach üstüne çevrilecek olan bu filmi hâlâ yapamadı. Ona hep engel oldular! Uzun - metrajlı bir filim çevirmek istedi, yapamadı. Şimdilik kısa-metrajlı bir filim yaptı. Eser çok pahalıya malolmayacağı için birkaç yıldan bu yana ordan burdan borç para adlıyordu; böylece istediği gibi, serbestçe, politikayla ilgili bir kısa-metraj yaptı. Başarı: Sı-



DUYGU SAĞIROĞLU/BİTMEYEN YOL/1965.

fır! Filmi ezdiler! O da gerektiği kadar bekledi, ona yapılabilecek bütün teklifleri reddetti, - çünkü o isteseydi, ona teklifte bulunurlardı! ve ikinci politik filmi olan **Nicht Versöhnt**'ü çevirmek için gerektiği kadar sabretti, bekledi. Almanya'da kimse onun yapım giderlerini karşılamayacağı için bekledi. Sonunda Bach'la ilgili filim hâlâ çevrilmedi, Straub da 12 yıldan bu yana sinema yapmak istediği halde bugüne dek yalnız biri kısa-metrajlı biri de orta-metrajlı topu topu iki filim yaptı; o bir gönüllüdür, savaşçıdır, hoşuna gidenden başka şey yapmayı reddeder. Sorumuz şu acaba Türkiye'de bu tehlikeleri göze almaya kararlı birisi var mı?.. Meslek hayatını böylesine tehlikeye atmaya kararlı birisi?.. Ama geçimi sinema alanında sağlamak için sinema yapmak isteniyorsa, o zaman hiç üstünde durmaya değmez, ihtiyacınız olan sinemaya asla kavuşamazsınız!

İ. D. / M. Moullet'den bu konuda ne düşündüğünü sormadan önce, M. Straub'un davranışının ne gibi sonuçlar doğurduğunu size soracağım. Acaba Almanya'da M. Straub'un filimlerini benimsediler mi sonunda?

DEL / M. Straub'un ve ona yardım eden birkaç kişinin (çünkü insan böyle hareket etti mi sonunda ona yardım eden çok çıkıyor) davranışının sonucunda **Machorka-Muff** ve **Nicht Versöhnt** filimleri kendilerini kabul ettirdiler; Straub'u hırpalamak isteyenlere karşılık solcular da dahil filmi hiç tutmayanlara karşılık, yok olmaya mahkûm edildiği için onu yakmak! isteyenlere karşılık filimler yine de kendilerini kabul ettirdiler! Bu karşı çıkmalar neredeyse politika-dışı nedenler yüzündendi, çünkü kötü olduğunu hattâ 1896'dan bu yana çevrilen en kötü filim olduğunu düşündükleri bir eseri seyretmek güçlerine gidiyordu!.. Ayrıca Straub bu tutumuyla bir yol açmış oldu, tıpkı Godard'ın Fransa'da yaptığı gibi, ama Godard aynı zamanda dış ülkeler için de aynı işi yapmış oldu - dün Skolimovski bana bunu söylüyordu: «Biz az çok Godard'ın sayesinde filim çevirebildik» diyordu - Straub yol açtı, onun ardından bir sürü genç kısa-metraj filimler çevirdiler. Bütün bu filimler piyasadaki sinemacılar tarafından, sanatı çok yanlış bir görüş açısından yorumlayanlar tarafından reddedildi. Bu gençler başka yol tutmadılar. Sinema mesleğine girmediler. İkinci, üçüncü kısa-metraj filimlerini çevirmeyi denediler Straub elinden geldiğince onlara yol açmaya çalışıyor ve sonunda işler daha kolaylaşıyor ve kolaylaşacak! Bu çalışma düzeni ürünlerini vermeye başladı. Öte yandan ilk kez Straub'un yaptığını, yani doğrudan doğruya seslendirme işini şimdi birçok Alman sinemacısı da yapıyor - bu aslında çok önemlidir; insana küçük bir ayrıntıymış gibi geliyor ama seslendirmenin bu şekli gerçeği vermenin en mükemmel yoludur - ayrıca başka alanlarda da çok şey değişiyor. Demek Straub'un tutumunun ne denli etkili olduğu somut sonuçlarla görülüyor.

M. / Alışılagelmiş Türk sinema ölçüleri içinde filim yapmaktansa hiç sinema yapmamayı söyleyen Delahaye ile aynı görüşte olmadığımı belirtmek isterim. Çünkü, eğer bütün gönüllüler, öncüler geleneksel sinemanın önemli yerlerini ellerine geçirirlerse durumu altüst edebilirler. Az sonra ortalıkta kimse kalmayınca geleneksel filimler çevirmeyi reddedebilirler, böylece rekabet ortadan kalkar ve sinema onları izlemeye zorunlu kalır. Olaylar böyle anlattığım gibi gözle görülür şekilde gelişmez ama, bu gücün etkisi altında bir değişiklik olur. Öte yandan, zaten Türklerin de Yunanlıların da bu yüzyıl içinde başvurdukları bir yol var: o da geçici süreyle yurt dışına çıkmak; tıpkı Yugoslavya'da Fransa üstüne bir filim çeviren Autant-Lara'nın yaptığı gibi. Türkiye'nin gerçekleri üstüne yabancı bir ülkede filim çevrilebilir böylelikle filmin reklâmı da, yabancı seyircileri de olur, bu durum Türkiye'de birtakım şeylerin değişmesini sağlar. Bir iki filim için bu yola başvurulabilir; tabii gerçeklikten yana eser az çok zarar görür ama buna da çare bulunur, çünkü Türkiye'nin çevresinde Türkiye'ye çok benzeyen yerler var (özellikle Türkiye'nin çok yakınında olup da başka ülkelere ait adaları düşünüyorum; konuşulan dil başka olmasına

karşılık yaşayış, âdetler Türklerinkine benzer). Bu bir olanaktır ve şunu da unutmayalım ki, E. Kazan İstanbul'da doğmuştu. Türkiye üstüne bir filim çevirmeğe kalkışınca bunun altından kalkabildi, çünkü Amerika endüstrisinden yararlandı, üstelik Türkiye'de çalıştı.

DEL / Kazan konusunda şunu belirtmek isterim, o asla Hollywood'da çalışmadı. Gençliğinde sinemayı Hollywood'da öğrendi ama, o ortamda çalışmadan Amerikan endüstrisi içinde filim yapmayı başardı. Moullet'nin yurttan uzaklaşma örneği çok yerinde. Benim dediğimin, yani filmin yurt dışına çıkarılmasının devamı oluyor böylece. Öncülerin, gönüllülerin sinema piyasasında önemli yerleri ele geçirmeleri, sonra sinema endüstrisini içerden dönüştürmeleri düşüncesi çok doğru, tutkulu, ilginç, çekicidir hattâ öylesine çekici ki tehlikeli bile olabilir! Çünkü bunlar önemli yerlere geçtiler mi ister istemez karşılarına birtakım eğinimler çıkacak; sözü geçen öncüler bu eğinimlere kapılmaktan kendilerini alıkoyabilecekler mi, bütün dava burada; ya da bu görevlere gelince ne süre boyunca öncü kalabilecekler? Belki dayanacaklar. Bu düşünce yanlıştır demiyorum, doğrudur ama bana azıcık kuramsalmış gibi geliyor. Luc Moullet'nin verdiği örnek «Tu ne tueras point» adlı filimdir; onu Fransa'da çevirmenin yolu yoktu, bu yüzden Autant-Lara Yugoslavya'da çalıştı... Autant-Lara Fransa'ya dönünce filim yasaklandı. Ama bazı kesintiler yaparak oynatma iznini verdiler. Filmin bugünkü kopyası çok hırpalanmıştır. (Şimdi oynatılmasına izin verilen bu filmin 13 yerden kesilmiş olduğunu belirtirim.)

İ. D. / Size sözünü ettiğim açık oturum sırasında M. Douchet, ordan burdan borç para toplayarak çok sınırlı malî olanaklarla «Tous les garçons s'appellent Patrick» adlı filmini çevirebilen J. L. Godard'ı örnek gösterdi... Kuşkusuz çok iyi bir örnekti bu ama malî olanaklar bulununca güçlükler ortadan kalkmış olmuyor. Size, demin söylediklerinizin aksine, salt ulusal bir sinema yapan başka bir Türk sinemacısından, Duygu Sağıroğlu'ndan söz açacağım. D. Sağıroğlu evrensel bir sinema yapmak istemediğini, çünkü amacının, kendini dünya sinemasına kabul ettirmek olmadığını, ülkesindeki bozuk düzeni değiştirmek istediğini söyledi... Ödün (tâviz) vermeden birlikte çalışabileceği bir yapımcı buldu. Öncü bir filim yaptı. Bu eseri hemen yasakladılar. Mahkemeye verdiler. Yapıldığından bu yana filmi harcayıp duruyorlar.

DEL / Adını andığınız bu genç sinemacının düşüncesini ele alıyorum: «evrensel sinema yapmak istemiyorum, **şimdi**, ülkemde belli bir **işe** yarayacak bir filim yapmak istiyorum» diyor. Bence eğer bu filim gerçekten bu ölçütlere sahipse, Türkiye'nin gerçeklerini yansıtıyorsa, bu ülkede işe yarıyorsa bu filim «evrensel» olacaktır. Evrensel değilse Türkiye'ye bir yararı dokunmayacaktır. Evrensel olunca belki bir çözüm yolu vardır; Straub'un dediği gibi filmi yabancı ülkelere götürmek, orada göstermek bir çözüm yolu olabilir; «Nicht Versöhnt» azıcık Fransa sayesinde kendini Almanya'da kabul ettirdi... Filmin yabancı ülkelerde yankı uyandırmasını sağlamak, onu her yerde göstermek gerek; eser gerçekten iyiyse, eğer herkes birtakım Türk sorunları aracılığıyla başka sorunları anlarsa - böyle diyorum çünkü başka sorunları yansıtmadan bir sorun işlenemez: eğer iyi işlenmişse, tümü birbirine bağlıdır - bu durumda filim ağır basar. Ve onu Türkiye'de yasaklamak daha güçleşir... Bu durum bir kez, iki kez, üç kez tekrarlandı mı... belki işin sonunda her şeyi hep yasaklayamazlar, hem ne de olsa her şey hep yasaklanamaz... Böyle davranmakla kötü duruma bir son verilecektir. Ama bu sonu kolaylaştırmak gerekir; çıkış yollarından biri belki de budur.

M. / Şunu belirteyim ki, bugün dünyanın otuz, kırk ülkesinde böyle bir tartışma yayımlanamaz, demek ki Türkiye'de, özellikle bazı alanlarda belli bir özgürlük var. Başka ülkelere göre daha iyi durumdasınız.

İ. D. / Evet, Bir çeşit özgürlük var, özellikle 1960'dan sonra, açıktan açığa bir toplumcu akımın varlığı söylediklerinizi doğruluyor. Yapım şirketlerinin ya da kapitalist çıkarların malî çarkına doğrudan doğruya zararı dokunmadıkça ülkemizde özgürlük olduğu söylenebilir. Ama her şeye karşılık istediğimizi söylemeyi başarıyoruz.

DEL. / Madem ki istediğinizi söylemeyi başarıyorsunuz, öyleyse bu başlangıçtan yararlanıp işe koyulabilirsiniz. Açık oturumlarda, konuşmalarda başlayan bu işin sinemada devam edememesi için hiç bir neden yok ortada.

M. / Hem, Mussolini'nin yönetimi sırasında on yıl kadar İtalyan sinema dergilerinde yaşayan İtalyan Yeni-Gerçekçiliği bu şekilde doğmuştur. Ayrıca şunu da hatırlatmak isterim: Türkiye'de filim yapmak için iyi bir malî ortam var çünkü bir filim sizde ortalama 30000 dolara maloluyor... Demek Fransa ve Amerika'ya göre Türkiye'de daha az malî zorluklar var. Öyle sanıyorum ki piyasanın dışında 30000 dolardan da ucuza filim yapılabilir, değil mi? Siz belki de on yıl önce Fransa'nın içinde bulunduğu durumdan çok daha fazla çıkış yoluna sahipsiniz.

I D. / M. Delahaye'in sözünü ettiği özgürlük konusunda, bu özgürlüğün bütünüyle dengesiz olduğunu belirtmek isterim. Bir şeyin ne zaman, nasıl sansür edileceği önceden kestirilemiyor bizde...

DEL / Özgürlük her zaman dengesizdir!..

M. / Ünlü bir sürgün örneği var karşımızda Luis Bunuel. Onun meslek hayatını düşünürseniz, kendini sürgün etmekle bir insanın ne şekilde yurduna yararlı olabileceği konusunda bir sürü ipucu elde edebilirsiniz.

İ. D. / Evet ama Luis Bunuel yurduna dönme olanağına kavuştu...

M. / Gerçekten sizin de eloğlunda ölmüş büyük bir ozanınız var! Ama ker şeye karşılık bir gün, tıpkı Luis Bunuel'in İspanya'ya döndüğü gibi, bir Nâzım Hikmet'in de Türkiye'ye döneceğine inanıyorum... Bu ne zaman olur, orasını bilemem, ama olacak!

Çeviren : İtah Eroğlu



alman sinemasındaki gelişmeler

tuncan okan

Son iki yıl öncesine kadar uluslararası yarışmalara film göndermekte güçlük çeken Alman sinemasının 1966 da bellibaşlı bütün yarışmalara ilginç filmlerle katılması gözden kaçmayacak bir olaydır. İlk bakışta bir raslantı sonucu gibi görünen bu sıçrama aslında canlı, dinamik ve her yönüyle olumlu bir toplu davranışın gelişme grafiği içinde yer almaktadır. **«Bubis Kino»** diye adlandırılan genç bir kuşağın böylece ortaya çıkması, bugün için Alman sinemasında yıllardır süregelen tehlikeli bunalımı atlatmaya yetecek güçte sayılmasa bile gerçekten umutvericidir. 1966 da Alman sinemasının yarışmalarda elçiliğini yapan gençlerin hiçbir filmi bir başyapıt değildir. şüphesiz. Fakat onların ne kadar kişilik sahibi, hırslı, bilgili bilinçli ve zekî olduklarını ortaya koyabilecek niteliktedir. 1966 yılı içinde oniki genç rejisör ortaya çıkmıştır. **«Bubis Kino»** genel anlamıyla Fransızların «Yeni Dalga» sından, İtalya, Çekoslavakya, Polonya sinemalarının yeni kuşağından ayrılmaktadır Alman sinemasının gençleşmesi sadece gençlerin işbaşına geçmeleri olmuştur. Bu genç sinemacıların çoğu düşünce bakımından aşırı devrimci değildir. Ne konuları, ne de konularını işleyiş tarzları çarpıcı bir yenilik göstermemektedir. Kuşağın yeniliği aslında değişik sayılmayan birtakım konuları ve sorunları kişisel birşeyler katarak sinemaya yeniden getirmek, zaten var olan klâsik kuramları «tazeleştirmek» çabasıyla açıklanabilir.

Yeni Alman sinemasının doğuşuyla ilgili ilk gelişme 1962 Oberhausen Film Festivalinde çoğu belge sinemacısı olan genç sinemacıların bir ortak bildiri yayınlamalarına raslar. Oberhausen film yarışması sırasında 26 genç sinemacı Alman sinemasının aktüel durumunu ağır bir dille eleştirmekte, hatta ölümünü haykırmaktaydı, bu bildiri ilk bakışta sadece bir reklâm gibi görünmüştü. Ardından neler çıkabileceğini kimse düşünemiyordu. Alman film yapımcıları yeni sinemacılara muhtaç olmalarına rağmen bu gençlerin birşeyler yapabileceklerine inanmışlardı. Yalnızca kısa film yapan, amatörlük ile profesyonellik arasında bulunan gençlere film çevirtmek zaten ekonomik bir çıkmaza girmiş yapımcılara pek çekici görünemezdi. Oberhausen'li gençlerin sözcülüğünü **Alexander Kluge** yapıyordu. Kluge hukuk doktoruydu. Edebiyat ve sinemaya karşı büyük ilgisi vardı. 1958 - 1959 yıllarında Fritz Lang'ın yanında çalışmıştı. Alman yazarlarının meydana getirdikleri «Grup 47» nin üyelerindendi. Kluge Ulm'da bir sinema okulu, 1964 de Berlin'de genç kuşak yazarları edebiyat ödülünü aldı. 1964 - 1966 yılları arasında buradan sağladığı parayla altı kısa film yaptı. Çalışmaları Bonn hükûmetinin de dikkatini çekecek, ilk uzun filmi için 300.000 marklık bir devlet kredisinden yararlanmasına yol açacaktı.

1962 - 1966 yılları arasında Oberhausen'li gençler toplu olarak bir varlık gösteremediler. Gerçi o zamandan bu yana bazı kişisel çıkışlar dikkati çekmişti amma, bunların hiçbiri Alman sinemasının genel krizini etkileyecek güçte sayılamazdı. Bu arada uluslararası en çok ünü olan film **Herbert Vesely**'nin **Gençlik Yıllarımızın Ekmeği / Das Brot der Fruhen Jahre»** idi. 1965 te Alman sinemasının yıllık yapımı son yedi yıl içinde benzerine raslanmamış bir daralma göstermişti. Çevrilen filmlerin kalitesi çok düşüktü. Sinema pazarı ancak ortak yapımcılarla ekonomik destekler bulabiliyordu. Yugoslavya, Çekoslovakya'ya da İspanya'da çevrilen «Western» taklidi filmler, Hamburg sokaklarını New York diye gösteren polis filmleri Alman sinemacılarının dış ülkelerden alıcılar bulmak yolundaki son çabalarıydı. Gerçi bu filmlerin dış satışlarından sağlanan gelir küçümsenecek gibi değildi amma, Bonn'daki kültür bakanlığı ilgilileri **«Yeni Alman Sineması»** na ulaşmak için bazı tedbirler düşünmekten geri kalmadılar Kültür bakanlığının bu konudaki ilk önemli adımı genç Alman sinemacıları için özel bir para fonu meydana getirmesi oldu. Yılda 1 milyon ile 2 milyon mark arasında değişebilen bütçeye sahip bir kuruluş film çevirmek isteyen fakat sinema piyasasından gerekli yatırımı sağlayamayan gençlere kredi verecekti. Kredi isteyen bir sinemacı elindeki senaryo ve çekim plânıyla buraya başvurabilirdi. Ayrıca, önceden bir yapımcıyla anlaşmış



SABİNE SINJEN VE TILLA DURIEUX/ES/O

olmak da gerekliydi. Sinema eleştirmecilerinden ve bağımsız sinemacılardan meydana gelen bu kredi isteği incelenir, uygun görülürse istek sahibine filmin maliyetinin aşağı yukarı yarısı kredi olarak verilirdi. **Alexander Kluge, Vlado Kristl, Haro Senft, Edgar Reitz, Strobel - Tichawsky** gibi genç sinemacılar uzun filmlerini buradan sağladıkları paralarla çevirdiler.

«Bubis Kino» nun öncülerinden Ulrich Schamoni ve Volker Schlendorff devlet desteğinden yararlanmadılar. Zira filmlerini bu kuruluşun işlemeye başlamasından önce çevirmişlerdi. **Ulrich Schamoni O / Es** adlı ilk uzun filmini çevirmek için kendine bir yapımcı ararken otuzsekiz yaşında, akar sahibi bir heykeltraşla anlaşmıştı. Zengin heykeltraş, hiçbir dağıtım garantisi olmayan bu filme yatırım yaparken gözünü kapamıştı. Fakat film tamamlandıktan sonra dağıtımcı bulmakta güçlük çekilmedi. Dinamik bir dağıtım şirketinin, Atlas filmin bilgili dağıtım politikasıyla iyi değerlendirilerek, yeni kuşağa kuşkulu gözlerle bakanları biraz olsun rahatlattı. Ayni günlerde **Volker Schloendorff** da ilk uzun filmini çeviriyordu. O da Münih'li bir yapımcıyı projesine ikna etmişti. Schloendorf'un ilk uzun filmi **Genç Toerless / Der Junge Toerless** genç kuşağın varlığını daha bir duyurmaya yetti. Sch'oendorff olsun, Schamoni olsun, geniş seyirci kitlelerine de pekâlâ seslenebilen ve bu bakımdan «ticarî» bir nitelik de taşıyan filmleriyle Vlado Kristl, Jean - Marie Straub gibi hiçbir tâvize yanaşmayarak modern bir biçimcilik anlayışı içinde cüretli denemelere girişen çağdaşlarından daha kolayca varlıklarını kabul ettirdiler.

Jean - Marie Straub'un **«Barışmamışlar/Nicht Versöhnt»** olsun, **Kristl'in «Bent/Der Damm»** olsun dağıtımcılarına sakladıkları gelir açısından doyurucu olamamıştı amma, «O» ve «Genç Toerless» bu açıdan da memnun edici sayılabilirdi. Ulrich Schamoni'nin ardından **Peter Schamoni «Tilkileri Vurmayınız / Schönzeit Für Füchse»** ile, onun ardından da **Alexander Kluge «Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied Von Gestern»** ile ilk uzun filmlerini ortaya koyacaklardı.

Ulrich Schamoni dördü de sinemacı olan Schamoni kardeşlerin en küçüğüdür. Kardeşlerin en büyüğü **Viktor Schamoni** genellikle belge filmlerinde ve kısa filmlerde kameracı olarak çalışmaktadır. 1934 doğumlu **Peter Schamoni Tilkileri Vurmayınız / Schönzeit Für Füchse»**yi çevirmeden önce yirmi kadar belge filmi çevirmiştir. Sonra **Thomas Schamoni** gelmektedir. Onun da bazı ilgi çekici belge filmleri vardır. **Ulrich Schamoni**'nin ilk uzun filmi **«O»** hatırlanacağı gibi 1966 Cannes yarışmasına katılmıştır. Film evlilik dışı ilişkilerini sürdürürken, beklenmedik bir sırada çocuk sahibi olmak durumuyla karşılaşan genç bir çiftin serüveni üzerine kuruludur. Hikâye daha çok genç kadının görüş açısına uygun bir biçimde anlatılmaktadır. Peter Schamoni'nin filmi ise çağdaş Alman toplumunun sıkıcı, bunaltıcı havası içinde ne yaptıklarını bilemeyen iki gencin iç dünyasını acı bir hiciv niteliği içinde vermeye çalışmaktadır. Gençlerin içinde yaşadıkları çevreyle süregelen çatışmaları, boşlukları, anlamsızca çırpınışlar: ele alınmıştır. «O» ve «Tilkileri Vurmayınız» biribirinden çok ayrı nitelikleri olan filmler-



ALEXANDRA KLUGE/ABSCHIED VON GESTERN/ HİKÂYESİ OLMAYAN KIZ

dir. «O» daha doğal, daha içten bir filmdir. Seyirciye çok düşünce payı bırakmamaktadır. Ötekisi daha düşündürücü, daha derindir. Her iki filmde de genç Schamoni'ler kendi kuşaklarının sorunlarını incelemektedirler. Fakat Peter Schamoni sorunlarına daha aydın bir gözle bakmaya çalışmaktadır.

«Genç Toerless'in senaryosu **Robert Musil'**in güçlü bir romanından alınmıştır. Film Avusturya - Macaristan monarşisinin son çağlarında yatılı bir okul öğrencilerinin ezici baskılar karşısındaki durumlarını çeşitli yönleriyle sarsıcı bir biçimde ele almaktadır. Film de konunun getirdiği hırçınlık ile Schlondorff'un lirik anlatımı ilginç bir çelişme ortaya koymaktadır. Fransız asıllı Jean - Marie Straub'un **«Barışmamışlar»** ı soyut sinema yolunda cüretli bir denemedir. Ne denli başarılı olduğu tartışma götürebilir. Karmakarışık montaj düzeni ve çarpıcı görüntülerine karşılık, gerilim ve oyun yönetimi açısından hayli monoton olan film, bütün hatalarına rağmen alışılan kalıpları zorladığı için ilgiyle karşılanmıştır. Vlado Krist'in **Bent / Der Damm** adlı filmi bazı Alman film eleştirmecilerine göre **Jean - Marie Straub'**un **«Barışmamışlar»** ından daha ilginçtir. Kristl de soyut sinema yapmak tutkusunda bir sanatçıdır. Filmi karmakarışık bir montaj düzenine sahiptir. Kristl'in sinema anlayışını kabul etmek ya da etmemek, sevmek ya da sevmemek, şüphesiz bir kişisel seçim konusudur. Ancak, Kristl'in bu anlayışını olduğu gibi kabul ettikten sonra **«Bent»** karşısında duygulanmamak imkânsızdır. Film, hareketli, komik bir hikâye üzerine kuruludur.

Alexander Kluge genç sinemacıları destekleme fonundan sağladığı parayla çevrdiği **«Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied Von Gestern»** adlı filminin senaryosunu **«Biyografiler»** adlı kitabından esinlenerek meydana getirmiştir. Kluge, romanında olduğu gibi, filmde de Almanya'yı faşist bir yönetim sistemine götüren anlayışı incelemekte, bu hataların nelere mal olduğunu savaş sonrası Almanyasının portresini de çizerek açıklamaktadır. Film bütün bu etkenlerle ezilmiş, mahvolmuş bir genç kadının umutsuz öyküsünü vermektedir. Hikâye alışılmış anlamda bir kuruluşa ve gerileme sahip değildir. Kluge'nin sineması Godard'dan, özellikle **Godard'**ın **«Hayatını Yaşamak / Vivre Sa Vie** filminden etkiler taşımaktadır. Fakat, bütün bu benzerliklere rağmen «Hikâyesi Olmayan Kız» tümüyle güçlü bir yapıdadır. Kluge filmiyle 1966 Venedik uluslararası yarışmasının özel ödüllerinden birini kazanmıştır.

Kristl ve Jean - Marie Straub gibi Almanya'da şansını arayan bir başka genç sinemacı da **George Moorse'**dur. Roman yazarı, eleştirmeci ve ressam Moorse 1959 da Münih'e yerleşmiş, orada ilk filmini çevirmiştir. **«İçeri Dışarı / Inside Out»** adlı bu kısa filmi sürrealist bir niteliktedir. Moorse sonra Hollanda'ya gitmiş, orada çevirdiği bir kısa filmden sonra yine Münih'e dönmüştür. **Haro Senft, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Franz Josef Spieker, Edgar Reitz** Alman sinemasının «yeni» leri arasında dikkati çekenlerdendir. Senft ilk defa 1964 Mannheim film festivalinde ödül kazanan **«Auto - Moto»** adlı filmiyle adını duyurmuştur. İlk uzun filmi **«Meslek / La Carrière»** işinde



BARBARA STEEL/DER JUNGE TOERLESS/GENÇ TOERLESS

elde ettiği bütün başarısının kişisel gücünden değil, fakat nişanlısının zengin babasınn gizli desteğinden geldiğini anlayan genç bir işçi karşımıza çıkarmaktadır. **Edgar Reitz**'in sineması deneysel sinema niteliğindedir. Genç sinemacı, **«Yemek / Mahlzeiten»** adlı filminde bir kadının portresini çizmektedir. Son beş yıl içinde en çok umut veren **Hans Rolf Strobel Heinz Tichawsky** ikilisi sinemacılık serüvenlerini yürütebilmek için bu süreyi ısmarlama filmler yapmakla geçirmişlerdir. 1966 yılı ortasında devletten para yardımı istemişler, böylece **«Boşanma / Ehescheidung»** adlı bir filme başlamışlardır. Franz Josef Spieker ve Vlado Kristl devlet fonundan sağladıkları kredilerle yeni filmlerini meydana getirmişlerdir. Bir süre Luchino Visconti'nin de yanında çalışan, Alman sinemasının başarılı görüntü yönetmenlerinden **Roger Fritz «Kız / Madchen»** adlı ilk uzun filmini geçen yıl sonlarına doğru tamamlamıştır.

«Bubis Kino» dan söz ederken iki sinemacıya daha işaret etmeden geçmeyelim **Hansjurgen Pohland** ve **Willi Tremper**... **«Toby»** adlı filmle **umutverici** bir başlangıç yapan Pohland o zamandan beri yapımcılığı seçmiş, **«Modern Art»** film şirketinin yapım yönetmenliğini üzerine almıştır. Rejisörlüğe ancak 1966 yılı içinde çevirdiği **«Kedi ve Fare / Katz und Maus»** ile dönmektedir. **Willi Tremper** deneysel sinema ile ticarî sinema arasında bocalayan bir kişidir. 1962 de ilk önemli filmini ortaya koymuştur: **«Sonsuz Gece / Endlose Nacht»**... Film sis yüzünden Berlin'den kalkamayan bir uçağın yolcularını çeşitli durumlarıyla incelemektedir. Fakat «Sonsuz Gece» nin ticarî başarısızlığa uğraması üzerine Tremper eski mesleği olan gazeteciliğe dönmüştür, bir resimli dergiye skandallar üzerine röportaj yazmaya başlamıştır. Tremper kendi adına bir film yapım şirketi kurmuştur. Kendi adına çevirdiği ilk film **«Playgirl»** dir. Tremper burada Berlin'e gelen br manken kızın serüvenlerini hikâye etmektedir. Anlatım biçimi belgesel niteliktedir. Tremper kamerasını sırtladığı gibi olayların geçtiği yerlerde çalışmıştır. Bu çalışma tarzı bir bakıma Tremper'in karşılaştığı imkânsızlıkların sonucudur. Zira hiçbir yerden kredi bulamayan Tremper Berlin'deki Ufa stüdyolarına başvurmuş, çevirim masrafları için stüdyodan oniki aylık bir kredi istemiştir Ayrıca kullandığı ham filmi altı aylık bonoyla almıştır. Oyuncuların hiçbirine para ödememiş, onlara filmin piyasaya çıkmasından sonra sağlanan gelir oranında ücret vereceğini vaad etmiştir. Filmin önceden hazırlanmış bir senaryosu da yoktur. Anlatacağı hikâyeyi ana hatlarıyla kafasında kuran Tremper, her akşam bir sonraki günün plânlarını ve diyaloglarını hazırlamıştır. Tremper'in gazetecilikten gelme el çabukluğu ve pratiği bu işi rahatlıkla halledebilmesine yetmiştir. Film, bittikten sonra Tremper dağıtımcı aramış, fakat hiçbir dağıtımcıdan olumlu bir cevap alamamıştır. Bunun üzerine kendi başına filmini dağıtmaya karar vermiştir. Bir hafta içinde, sinema sahipleriyle kurduğu ilişkiler sonucu yaptığı angajmanların sayısı 130 dur. Her sinema filmi 4 - 6 hafta göstermek garantisiyle filmi istemiştir. Film piyasaya çıktıktan sonra büyük bir ticarî başarı kazanmış, sadece Almanya'da birbuçuk milyon dolar gelir sağlamıştır.

yeni amerikan sinemasi

derleyen: sungu çapan

Altı yıl kadar önce Shadows/Gölgeler adlı bir filim, Amerikan filim yapımcılığında yeni bir önemli çağın açıldığını haber verdi. Aşağı yukarı on yönetmen, bu arada, az sayıda bir oyuncu topluluğu, sinema yazarları, eleştirmenler ve dağıtımcılar «yeni Amerikan sineması» nı bildiren bir manifesto yayınladılar. 30 eylül 1960[1]. Bugün bu sinema, nitelikten çok niceliğe, başarıdan çok deneye dayanan önemli yapıtlarını ortaya koyuyor. Dünyaya değişik gözlerle bakan, yeni görüş açıları getiren bir sinema bu.

Bu yeni sinema belirli bir biçimde foklor sanatından çıkıyor, bir halk sanatından meydana geliyor. Her türde filimler yapılıyor, şiirsel, anlatı, belgesel, v.b. ama tümünde de iki ana özellik kendini duyuruyor: dirilik ve bilgiçliğe kaçmayan bir tavır Genellikle alıcı kullanmaktan habersiz gençler, ellerinde 16 mm. lik alıcılarıyla ticari yönetmenlerin her türlü özenden ırak alanlarına giriyorlar. Alışılmamış olanı, garip olanı getiriyorlar sinemaya aşıbir taşkınlıkla. Konularının gerçek özünü araştırırken yaygın modalar ya da para tarafından bayağılaştırılmayan gözleri daima açık. Kavgaları çağdaş Amerikan toplumuyla, bu toplumu alabildiğine eleştiren, yergi dolu filimler yapıyorlar, ilk anda akla gelen bir yapıt örneğin Jones Mekas'ın Guns of the Trees/Ağaçların Silâhları adlı filmi. 16 mm. lik filim kullanıyorlar, bu yalnızca para yönünden daha ucuza çıkmakla kalmayıp yapıtlarının sert havasına alışılmış 35 mm. lik filimden daha uygun düşüyor. Bu hareketin başlangıcını şöyle bir ansımak gerek, bu sanatçılar çok genç ve başlangıç için çok yoksuldular, halktandılar, halk arasında uyuyor, yiyiyor ve çalışıyorlardı, Hollywood'un dayanılmaz dünyasında değil. Sıkı sıkıya birbirine kenetlenmiş bir gökdelen'ler toplumu olan New York, çeşitli uluslardan insanlar, Porto-Riko'lular, İtalyanlar, Romenler, Polonyalılar, Yunanlılar, Harlem'in labirent gibi sokakları, v.b. düşünülürse New York'un niçin bu hareketin merkezi olduğu anlaşılır. Ama New York-da yapılan her bağımsız ve dar bütçeli filim de bu sinemaya bağlanamaz; yakın bir örnek, bohem yaşayışı konu edinen Greenwich Village Story/Greenwich Köyü hikâyesi adlı bir filim çevrildi bu yenilerde ama yönetmenin sorunu ele alışı, anlayışı bütünüyle Hollywood kalıplarına uygundu.

Yeni Amerikan sineması basit bir halk sanatından ibaret değildir Profesyonel'ciliğe karşı çıkışı bilinçli ve kesindir. Sanatçıları birbirlerinden çok uzaktadırlar, her filim yaratıcısının belirgin damgasını taşır. Bu harekete bütün olarak hiç kuşkusuz «yarıtıcı okul» adı verilebilir. Filim-

---

«The First Statement of the New American Cinema Group» Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lewis Allen, Emile Di Antonio, Edward Bland, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Angus Juilliard, Adolfas Mekas, Gregory Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Sanders Kardeşler, Bert Stern, Don Gillin, Walter Gutman, Jack Perlman, David C. Stone, Sheldon Rochlin.
Film Culture, No. 22/23, Yaz 1961.

ler her zaman «orijinal bir stil» de değildirler, başka yönetmenlerin yapıtları da bu akımı etkilemiştir, örneğin Godard'ın A Bout de Souffle/Soluk Soluğa'sı kurgu ve alıcı çalışması olarak büyük çapta etkiledi yeni Amerikan sinemasını. Yeni Amerikan sineması hiç bir alanda örgütlendirilmiş «popüler» bir sanat değildir; yalnızca 1962 nisanında yapılan filimleri dağıtmak, duyurmak ve yaratıcılarına kazanç sağlamak amacıyla bir sinemacılar koperativi kuruldu, başlangıçta bir «ortama karşı çıkanlar salonu» olan bu koperativ daha sonra seçkin bir yer oldu. Bu koperativin başında filim eleştirmeni, yönetmen, Fiim Culture adlı dergiyi yöneten ve bu hareketin en kuvvetli savunucusu olan Jonas Mekas bulunuyordu. Film Culture son zamanlarda para bakımından desteklenince yepyeni bir görünüş kazandı. Kardeşi Adolfas Mekas'ın ilk filmi Hallelujah the Hills, 1963 Cannes filim şenliğinde büyük bir ilgi uyandırdı. Bu filmin New York'da, kentin göbeğindeki seçkin bir sinemadaki ilk gösterilişinde sakaldan çok kravatlı bir topluluk vardı ve kimse ıslıklamadı. Yeni Amerikan sinemasına Underground cinema/Yeraltı sineması adı da veriliyor.

Halkın bu akıma karşı davranışı ve filim dağıtımı daha çözülmesi gereken sorunlar olarak duruyor... Bunlar bir yana, biraz bu hareketin sinemacılarından sözetmeli.

Son yılların çok özgün yetenekli iki sinemacısı Jack Smith'le Leroy McLucas. İlki bir «gariplik şampiyonu», öbürü açık yürekli yapmacıksız bir sanatçı.

Jack Smith, Amerikanın orta batısından gelen, uzun boylu, 33 yaşında çılgın biri. İlk filmini yapmazdan önce renkli, bayağı şehvet fotoğrafları çekerdi; bu fotoğraflarda giyinik ya da soyunuk kadınlarla erkekler önceden çok özenilerek hazırlanmış, açık saçık'tan ötede uyumsuz olarak deyimlendirilebilecek pozlardaydılar. 1957'de Smith'e borçlu olan birisi ona beş dakikalık bir filim yapmak olanağı sağladı; filim bittiği zaman öyle kesilmiş, yapıştırılmış bir durumdaydı ki Smth filme Scotch Tape adını verdi.

Jack Smith, beş yıl sonra Flaming Creatures/Yanan Yaratıklar'ı yaptı. Çekimi 75 dolara çıkan filim eski bir tiyatronun tavanında hazırlandı ve 50 dakikalık çekimin tümü kullanıldı. Flaming Creatures'ün ilk halka gösterilişi filmin uzun bir «seks âlemi» olduğunu duyanlarla doldu. Ve gerçekten de öyleydi, filim bir seks parodi'siydi. Şiddetli ya da acı olmaktan çok sevimli, güzel görüntülere sahip, çok zengin bir hayalgücünün ürünü olan Flaming Creatures, «homoseksüel filim» olarak adlandırıldı. Jack Smith aşk'la yaratıyordu; maske'den ve mim'den yararlanmayı yeğliyor, alay ettiği insan'ı sunarken bunları kullanıyordu. Smith, geçmiş zamanların büyük vamp'ı Maria Montez'in ateşli bir hayranıdır, göz kamaştırıcı bir türün bu çok yetenekli kadın oyuncusuna övgüler düzdü; The Cobra Women, the Siren of Atlantis, Sheherazade. Şimdi yapmakta olduğu yeni filmi bütünüyle Maria Montez-in betimlemesi olacak, adı; The Great Moldy Triumph. Jack Smith herkesle alay ediyor; Leroy McLucas ise akıllı, sevimli, ağırbaşlı bir zenci ve çabuk gelişen yeteneklere sahip. İlk filmi Dulce Domingo Dulce / Tatlı Pazar Tatlı, Kübada çevrildi: gönüllü şeker kamışı kesicilerinin bir hafta sonunu gösteren bir dökümanter bu. McLucas toplumsal - gerçekçi bir konuyu ele alıyor ve ona canlılık veriyor Sallanan gövdelerin görüntüleri, - yukarı kalkan ve inen kollar şeker kamışını arabalara yüklüyor ve dinlenmek için düşüyorlar, sonra yine... - şeker kamışının kesilişindeki ritim neşeli bir müzikle birleşiyor ve uyumlu bir bütün oluşturuyor. Dulce Domingo Dulce, şarkı söyler gibidir McLucas'ın her dokunduğu şeye hiç kuşkusuz güzellik getirdiği parlak bir filimdir.

Shirley Clarke'in yeni filmi The Cool World / Soğuk Dünya'nın en iyi görüntüleri de, McLucas tarafından Harlem'de çekilen görüntüler.

New York okulu sinemacılarının çoğu, Hollywood insansal duyguları düzenli olarak uzun diyaloglarla ve duygu bakımından zengin yakın planlarla ağırlaştırmayı denerken, yaşamın heyecanlı görüntüler aşılayıcı dış görünümüyle ilgileniyorlar. Bu çok konuşmaktan daha iyidir gençlere göre. Profesyonel oyuncularla çalıştıkları gibi çoğu kez kimi önemli ya da önemsiz rolleri kişisel dostlarına oynatıyorlar.

Zapata'yı andıran, bıyıklı, esmer, 30 yaşlarındaki Ron Rice'ın uzun filmi The Flower Thief / Çiçek Hırsızı bütünüyle diyalogsuz çevrildi. The Flower Thief dinleyeni çok etkileyen bir şarkı gibidir. Filim bir oyuncu üzerine kurulu Taylor Mead - ve bir «mekan» da, San Francisconun North Beach adlı bölümünde geçiyor. 800 dolara mal oldu ve İkinci Dünya Savaşından arta kalan askeri filimler kullanıldı. Belki bu kötü bir başlangıçtı: bir özneye dayanan, çok uzun bir filimdi The Flower Thief. Bu hareketin öbür yapıtları gibi sonuçta bir görüntü filmi, bir düşünce filmi olarak kalıyordu. Gerçek sorun burada toplanıyor, yoksa eleştirildiğinde ortaya çıkan filmin yalın tekniğinde değil. Bir aziz'in basit havasında doğa üstü bir varlıkmış gibi cisimleşen Taylor Mead'ın görüntüsü unutulamadı daha; bu heyecan verici olduğu kadar ilk Chaplin görüntüleri kadar klasik'tir de.

Smith, McLucas ve Rice, tümü de bir anlamda «ilkel» dirler, şiirsel öz'leri olgun sanatçı deyimini de aşar. 1960'ın çok şeyler umduran öbür adları ne oldu, sanatçı olabildiler mi?

Robert Frank'ın sinemacılık geçmişi çok ilgi çekici ve çok karmaşıktır hiç kuşkusuz.

Alfred Leslie'yle birlikte gerçekleştirdiği ilk filmi Pull My Daisy / Papatyamı Kopar, Amerikan «beat» şairlerinin dünyasını işleyen küçük bir belgesel başeser'di. Sonra Howard Schulman'la uyarladığı tarihsel bir filim yaptı bir Sovyet yazarının, Isaac Babel'in The Sinn of Jesus / İsa'nın günahı adlı hikâyesi. Gebe bir çiftçi kadın aşığı tarafından terkediliyor; İsa görünüyor ve kadına kocası yerine geçebilecek bir melek yolluyor ama kadın bir cinsel birleşme sırasında meleği öldürüyor. Kadının sonraki yalvarıp yakarmaları, İsa'nın acımasızlığını ve anlayışsızlığını değiştirmiyor. Böylece kadın, tanrının yasalarının insan yasalarından daha korkunç olduğunu öğreniyor. Filmin en şiddetli bölümlerinde gerçek bir umutsuzluk ortaya çıkıyor, görüntülere karamsar bir güzellik siniyor. Luchino Visconti, The Sinn of Jesus'u «büyük bir filim» olarak nitelendirdi gördüğünde. Ama ne yazık ki filimde kimi fantastik sahneler çok tedirgin edici bir biçimde



ADOFAS MEKAS/HALLELUJAH THE HILLS. 1963

hazırlanmıştı, bu bütünlüğü bozuyordu. Ve ayrıca Frank da dramatik kuruluşdaki gerilimi her zaman aynı başarıyla götüremiyordu. Filmin görüntüye dayanan bölümleri konuşmalardan daha etkili idi.

Robert Frank, eleştirmenlerin «daha mutlu bir filim» dedikleri Okay End Here'i (bir radyo programının adı) bitirdi son olarak. Robert Bresson'un Pickpocket'indeki Martin La Salle baş erkek rolü oynuyordu, konu Margaret Maggid'in bir hikayesinden aynen alınmaydı. Okay End Here, The Sinn of Jesus gibi aşağı yukarı kırk dakika kadar sürüyordu. Değişik olan, Frank'ın bu kez hem güzel, hem beylik bir filim yapmasıydı. Antonioni etkisi yoğun bir biçimde ağırlığını duyuruyordu: birbirlerine yabancılaşan genç bir çift, modern ve şık evlerinde bomboş geçecek yeni bir pazar gününe başlıyorlardı. Alıcı çeşitli nesneler üzerinde gezinirken, şöyle bir cümle söyleyen kadının sesi duyuluyordu: «Sıkılıyor muyum?» Sonra gezintiye çıkıyorlar, öğle yemeği yiyorlardı. Akşam oluyor, genç erkekle genç kadın yakınlaşamıyorlardı bir türlü. Kadın, bu kandırıcı birleşmenin iflasını güzel ifade edecekti: herhangi biriyle yaşlanmak.

Okay End Here, bu akımın genellikle bütün filimleri gibi başarılı görüntülere sahipti. Başka özelliği de bütünüyle profesyonel bir anlayışla çevrilmiş oluşuydu. Okay End Here'den sonra şimdilerde Robert Frank, tüm ayrıntılarıyla kendi yaşantılarından çıkaracağı uzun bir filim yapmayı tasarlıyor.

Jonas Mekas yaratıcı sinemacılığına esaslı bir filimle başlamadan önce o kadar çok duruksamadı. Alan Ginsberg'in şiirlerini andıran bir taşlama olan Guns of Trees, can sıkıcı, yanılgılarla dolu, kendini beğenmiş bir filimdi. Tabii, yönetmenin yüreği öylesine doğru bir yerdeydi ki, bir parça bir dikkatle daha bir düzen verebileceği Amerikan toplumu eleştirmesini haklı gösteriyordu. Mekas başlıca rolleri bilerek iki olağanüstü zenci oyuncuya vermişti, Shadows'den Ben Carruthers ile kadın oyuncu Angus Speare Juilliard.

Guns of Trees'e karşılık Adolfas Mekas'ın filmi Hallelujah the Hills, yüce amaçlı bir filim değildi ama şen şakrak bir havası vardı. Hikâye bir Jules et Jim parodi'siyle başlıyor, sonra sinemanın sofistik parodi'lerine kadar uzanan bir alaycılıkla (Truffaut, Antonioni, Japon samurai filimleri), iyice çığrından çıkıyordu. Hallelujah the Hills'de ilgi çekici iki sahne vardı: kızların gölgelerinin bir tepenin doruğunda twist yaptıkları bölüm (Bergman'ın Yedinci Mühür'ündeki ölüm dansının parodi'si) ve iki kaçak mahkûmun düello ettiği son sahne. Bu sahnelerde filmin belirgin esprisi zorlamaksızın ortaya çıkıyordu.

Oyuncuyken Shadows'la yönetmenliğe geçen John Cassavetes, kişisel tasarılarını profesyonalizm'le bağdaştırmak

umuduyla Hollywood'a gitti. Sonuç pek başarılı gibi görünmüyor. İki filim yaptı orada, Too Late Blues ve A Child is Waiting / Bir Çocuk bekliyor ama ne ilki ne öbürü, ikisi de ilk filmi Shadows'un düzeyine erişemediler.

Shirley Clarke, Jack Gelber'in esrarkeşler üzerine yazdığı oyundan uyarladığı The Connection / Bağ'ı bitirdikten sonra Warren Miller'in Harlem gençliğini işlediği bir romanına el attı The Cool World / Soğuk Dünya.

1960'da Wisconsin'de John F. Kennedy ile senatör Hubert Humphrey arasındaki politik seçim savaşı bir döküman-ter filme konu oldu: Primary. Bu filmin yapımcıları şimdi Drew Associates adını aldılar, aralarında Primary'nin görüntülerini çeken Richard Leacock da bulunuyor. Flaherty'nin Louisiana Story / Louisiana Hikâyesi adlı filminin de görüntülerini çekmiş olan Richard Leacock, Richard Drew'in yapımcılığını, Albert Maysles'nin de alıcı yönetmenliğini yaptığı başka önemli belge filimler de çevirdi: ünlü otomobil yarışçısı Eddie Sachs'ın Indianapolisdeki yarışını anlatan Eddie Sachsin Indianapolis / Schs-Indianapolis'de (1961), Kenya (1961), Football (1962), The Chair / Elektrik sandalyesi (1963), Jane Fonda'yla yapılan bir konuşmayı nakleden Jane (1964).

Richard Leacock kadar önemli başka bir belge filimci de Dan Drasin. Drasin, 1961'de yaptığı Sunday / Pazar adlı filminde bir gurup halk şarkıcısıyla New York polisinin çarpışmasını anlatırken alıcıyı görülmemiş bir biçimde kullandı.

Değişik kaynaklı, adı anılmaya değer başka bir dökümanter de, 1960'daki Yeni Amerikan sineması manifestosuna katılanlardan dağıtımcı Emile di Antonio ile eleştirmen Daniel Talbot'un yapımcılığını yaptıkları, Robert Duncan'ın birbuçuk saatlik filmi Point of Order / Düzen noktası'dır. Bu filim, senatör McCarthy'nin Amerikan ordusuna hitap ettiği 32 saatlik bir televizyon programından çekildi ve Robert Duncan kurgusunu yaptı. Point of Order, Amerika Birleşik Devletleri tarihinin mutsuz bir bölümünü çarpıcı bir alay'la, çoşkunlukla dile getiriyordu.

New Yorklu Gregory Markopoulos'nun yeni filmi Twice a Man / İki kez bir adam, bütün görüntüleriyle, simgeciliyle, mitolojik efsanelerden yararlanışıyla Markopoulosnun bütün yapıtlarına tutkun olduğu Jean Cocteau'nun etkisini açığa vuruyor. Bellibelirsiz bir Hippolytus efsanesi Twice a Man. Büyülü bir kadına tutulan, kadının ağına düşen ve sonuçta mahvolan güzel bir genç adamın hikâyesi. Twice a Man'de ilgi çekici olan Markopoulos'un filmiyle 1940'ların Fransız sinemasının sitilini bağdaştırması, - alıcı hep kahramanın güzel profilinde gezinir - çok modern bir kurgu tekniği kullanması. Twice a Man'de perdeye bir görüntü düşüyor bir ışık gibi, göz hemen görüntüyü yakalıyor: görüntüler tekrarlanıyor ve bir devam oluşturuyor - bir bilinç akımı, anıların yoğunlaşması, şiirsel bir nakarat gibi. Bu filimde sahnelerin kararması, başka filimlerdekinden değişik, Jean Herman'ın modern yaşayışın yarattığı gerginlikleri yansıtan cinéma - vérité filmi Bon pour la vie civile'inde olduğu gibi. Markopoulos için, teknik, filmin yapısını meydana getirir ve bu bir gösteriş değildir.



JOHN CASSAVETES/SHADOWS/GÖLGELER. 1960



SHIRLEY CLARKE/THE CONNECTION/BAĞ



ROBERT FRANK/PULL MY DAISY/PAPATYAMI KOPAR

Yeni Amerikan sinemasında biçimsel başkaldırıyı getiren sinemacı, bu hareketin «perde gerisi virtüozu» olan Ctanley Brakhage'dir. Gregory Markopoulos dahil, biçim ve teknik sorunlarla onun kadar uğraşan başka bir sinemacı gösterilemez. Stan Brakhage geçirdiği aşamalardan sonra son filmi Prélude'le yeni bir bireşime vardı.

John Cassavetes'in Shadows'u, ilginç bir hazırlık evresinden sonra New York okulunun resmen «patlayışı» nın habercisidir Shadows'la Yeni Amerikan sineması çıkışını kabul ettirdi. Bu hareketin tarihsel gelişim süreci içinde, Shadows'a kadar olan aşamalarını, bu hareketin ilk hazırlayıcı sanatçılarını da anmak gerek.

Helen Levitt, Janice Loeb ve Amerikalı sinema düşünürü James Agee'nin 1948'de başlayıp 1951'de bitirdikleri New York sokaklarında çekilmiş bir dökümanter olan In the Street / Sokakta adlı filimle, Sidney Meyer'in bir zenci çocuğunun hikâyesini anlatan The Quiet One / Sakin Biri'si bağımsız New York okulunun kökleridir. Bu iki temel filimde gerçekçi bir tavır gözetildi, oyuncu olarak sokaktan insanlar kullanıldı, hareketli bir alıcıyla yerinde çalışıldı, dökümanter sinemanın öncüleri Willard Van Dyke, Paul Strand, Pare Lorentz'in yapıtlarından, Hans Richter, Willard Maas, Maya Deren, Sidney Peterson gibi deneysel sinema ustalarının deneylerinden yararlanıldı. James Agee, aynen sonradan Fransız sinemasında ortaya çıkan Yeni Dalga akımında André Bazin'in oynayacağı rolü üstlendi, bu hareketi temellendirmeye çalıştı.

Sidney Meyers, 1958'de Ben Maddow ve Joseph Strick'le birlikte sinema - göz tekniğiyle The Savage Eye / Vahşi göz'ü yaptı. Alıcı, bu filimde tıpkı 1930'larda Dziga Vertov'un Rusyada uyguladığı gibi, bugünün Amerikan yaşayışını dikkatle izliyordu. Yalnız Vertov ile Sidney Meyers arasında esaslı bir ayrılık vardı; Vertov, Sovyet yaşamının tipik görünüşlerini günlük tutarmışçasına, akıcılıkla görüntülere kaydediyordu, buna karşılık Meyers ise tipik olmayan'ı, alışılmamış'ı araştırıyordu. Meyers'in sinema - göz'ü sinik ve soğuktu. Sonradan Richard Leacock bu yolu izler gibi oldu.

Ünlü eğlence yeri Coney Island'da geçen küçük bir çocuğun serüvenleri üzerine kurulu The Little Fugitive / Küçük Kaçak, Morris Engel'e büyük bir başarı kazandırınca ardından Lovers and Lollipops ve Weddings and Babies geldi. Morris Engel'in başarılarının yanısıra Lionel Rogosin de yaptığı iki toplumsal eğilimli filimle (On the Bowery / Bowery'de ve Come back, Africa / Geri gel, Afrika) ilgiyi bağımsız New York sinemacılarının üzerine çekti. New York okulunun Amerika dışındaki olumlu yankıları, halkın ilgilenmesini ya da kimi endüstrileşme olanaklarını sağlamıyor henüz.. Filimlerin gerektiği gibi dağıtılamayışı daha sürüyor. Büyük bir topluluk New York'da bu hareketin ürünlerini arka arkaya birkaç seans seyredebiliyor da, Missouri'de kimsenin bu filimler hakkında bir fikri yok. Dağıtım sorunu olduğu gibi duruyor. Yeni Amerikan sineması New York'dan, San Francisco'dan, uluslararası filim şenliklerinden biraz da Amerika içine sıçrayabilse.. Geniş seyirci yığınlarına mal edilebilse.. O zaman.. Sinema tarihinin en ilgi çekici olaylarından birine tanık oluyoruz:

New York'lu sinemacılar seyircisiz bir sinemayı gerçekleştirmeye çabalıyorlar şimdilik.

KAYNAKLAR

1967 ocak ayı başından 20 şubata kadar çevrilen türk filmleri

agâh özgüç

O C A K

1) **SÜRTÜĞÜN KIZI** Yön. / Ertem Eğilmez / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Fatma Girik, Önder Somer, Sevda Nur, Münür Özkul, Suna Selen / Yap. Arzu Film.

2) **AYRILIK OLMASAYDI** Yön. Hüsnü Cantürk / Sen. Hüsnü Cantürk / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Murat Soydan, Mahir Özerdem, Suzan Avcı, Meriç Başaran / Yap. Kulüp Film.

3) **AĞIR SUÇ** Yön. / Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Sadri Alışık, Sevda Ferdağ, Selma Güneri, Yusuf Sezgin, Çolpan İlhan / Yap. Erler Film.

4) **NAMUS BELÂSI** Yön. Kemâl Kan / Sen. Kemâl Kan / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Fervin Par, Yıldırım Gencer, Suzan Avcı, Ali Şen / Yap. Şafak Film.

5) **KARDEŞ KAVGASI** Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Sevda Ferdağ, Yusuf Sezgin, Süleyman Turan / Yap. Erler Film.

6) **KIZIL TEHLİKE** Yön. Nejat Saydam / Sen. Safa Önal / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Ayhan Işık, Figen Say, Kuzey Vargın, Devlet Devrim / Yap. And Film.

7) **ALTIN ÇOCUK BEYRUTTA** Yön. Ertem Göreç / Sen. Bülent Oran / Gör. Turgut Ören / Oy. Göksel Arsoy, Tarup Necdet Çağlar, Hüseyin Baradan / Yap. Göksel Sannin ortak yapım.

8) **KANLI TAKİP** Yön. Yavuz Figenli / Sen. Erdoğan Tokmakçıoğlu Yavuz Figenli / Gör. Dinçer Önal / Oy. Fikret Hakan, Sevda Ferdağ, Nuran Aksoy, Hüseyin Baradan, Yılmaz Köksal / Yap. Topkapı Film.

9) **AĞLAYAN KADIN** Yön ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Türkân Şoray, İzzet Günay, Kuzey Vargın, Neriman Köksal, Kadir Savun, Sevda Ferdağ, Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy / Yap. Sine Film

10) **KAHVECİ GÜZELİ** - Yön ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Türkân Şoray, İzzet Günay, Sevda Ferdağ, Yusuf Sezgin, Kadir Savun, Muzaffer Tema / Yap. Sine Film.

11) **SENİ AFFEDEMEM** - Yön ve Sen. Duygu Sağıroğlu / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Tanju Korel / Yap. Efes Film.

12) **SÖYLEYİN GENÇ KIZLARA** Yön. Hasan Kazankaya / Sen. Şeref Gedik / Gör. Kaya Ererez - Feridun Kete / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Salih Güney / Yap. Kazankaya Film.

13) **AMANSIZ TAKİP** - Kön. Semih Evin / Sen. / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Kartal Tibet, Neriman Köksal, Reha Yurdakul / Yap. Roket Film.

Ş U B A T

14) **SERSERİLER KRALI** Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör Kenan Kurt / Oy. Sadri Alışık, Filiz Akın, Parlâ Şenol, Tülin Elgin, Kenan Pars / Yap. Kemal Film.

15) **YAPRAK DÖKÜMÜ** Yön. Memduh Ün / Orhan Kemal Halit Refig / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Ediz Hun, Fatma Girik, Cüneyt Gökçer, Semiramis Pekkan, Gürel Ünlüsoy, Nurhan Nur, Esin Gürsoy / Yap. Uğur - Kadri Film.

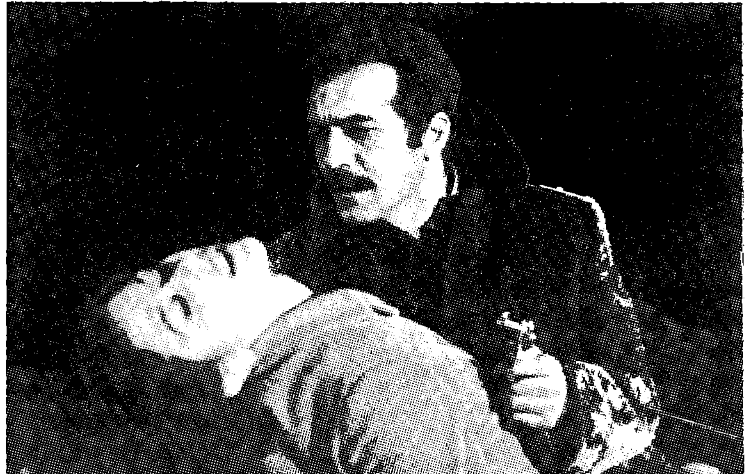
16) **ÖLÜRÜM DE AYRILMAM** --Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Yıldız Tezcan, Salih Güney, Aliye Rona, Nuran Aksoy / Yap. Sarıkaya Film.

17) **PAŞA KIZI** - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, Turgut Özatay, Önder Somer, Hulusi Kentmen / Yap. Erler Film.

18) **ACI TÜRKÜ** - Yön. Abdurrahman Palay / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Nuri Sesigüzel, Figen Say, Turgut Özatay / Yap. Er Film.

19) **OSMANLI KABADAYISI** Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Selda Alkor, Turgut Özatay, Hulûsi Kentmen, Özdemir Han / Yap. Erler Film.

20) **DEMİR YUMRUKLU ÜÇLER** Yön. Nişan Hançer / Sen. Safa Önal / Gör. Mike Rafaelyan / Oy. Ekrem Bora, Esen Püsküllü, Kuzey Vargın, Neriman Köksal, Hüseyin Baradan, Süleyman Turan / Yap. Birsel Film.



YAVUZ FİGENLI/KANLI TAKİP/FİKRET HAKAN



jak şalom

SİNEMA VE SEYİRCİ

Sinema sanatının çok yakından incelenmesi gereken bir konusu, seyirci konusudur. Gerçekten, gerek eleştirmenler, gerekse yapımcılar bu konu üzerinde uzun uzun durmuşlar ve seyirci sorununa cevap aramışlardır XX. yüzyılın sanatı, XX. yüzyıl bilimleri yardımıyla celenebilmiş, ruhbilim ve toplumbilimin gelişmesi bir çok sinema sorununa çözüm yolu bulmuş, bu arada seyirci sorununun karanlık noktalarından bir çoğu da böylece açıklığa kavuşmuştur Yığın yönetiminin yeniden önem kazandığı günümüzde, seyirci sorunu incelemenin dışında bırakılmamalıdır

I — Seyirci

Sözlükler seyirciyi genellikle şöyle tanımlarlar: «Seyirci, bir olayın görsel tanığı olan kimsedir». Bu olay da şu şekilde tanımlanmaktadır: «Dikkati, bakışı çeken herşey.» İlk zamanlardan beri insan, dünyanın ve şeylerin gizli yanları karşısında ilgisiz kalamamış, anlaşılamayanı anlama, anlatma yolunda çabalarda bulunmuş, içindeki duygular onu, şeyleri sınıflandırmaya, oluşlarının nedenlerini araştırmaya, onlara bir anlam vermeye yöneltmiştir İnsan ilk günden beri görkemli bir gösterinin içten bağlı seyircisi olmuştur

Sanat, zamanla bu bir çeşit dinsel duyguların, estetik duygulara dönüşümüyle gelişmiştir.(1)

Böylece bugünün sanatı, mantıkla estetiğin yol gösterdiği bir insan yığınına yönelmiş, ancak bu insan yığını herzaman, mantık ve estetiğin yol göstericiliğini kabul etmemiş, başka duyguların, özellikle dış etkenlerin kölesi olmuştur.

Sinema seyircisi incelenirken, sinemanın en geniş topluluklara seslenen sanat dallarından biri olduğu gözden uzak tutulmamalıdır (Müzik de radyonun aracılığıyla çok geniş bir yığına seslenir. Ancak, sanat olarak müzik, sinemaya oranla dışa kapanık ve düşüncel yanı zayıf bir sanattır). Aynı şekilde, günümüzün en geniş köle topluluğunun da sinema seyircileri oldukları unutulmamalıdır.

Böylece, sinema seyirci ve seyirci - sinema gibi iki yanlı bir etkileme ortaya çıkmıştır. Artık, sinemadan söz edildiğinde seyirci savsanmayacak, toplum ruhbilimi konusunda da sinema sayircisi en geçerli model olarak ele alınabilecektir

Bu durum, aşağıda görülen ve özel bir ortaklık tarafında Türkiye çapında yapılan soruşturmanın sonuçlarıyla tanıtlanmaktadır

Soru : Sinemaya gider misiniz?		
Şehirler : İstanbul, Ankara, İzmir		
Toplumsal sınıflar	Evet	Hayır
A/B	% 91	% 9
C	% 86	% 14
D	% 61	% 39

Görülüyor ki, toplumun büyük çoğunluğu sinemaya gitmektedir Yaşlara göre dağılmaya gelince

Yaşlar	Evet	Hayır
15 - 34	% 73	% 27
35 - 49	% 76	% 24
50 +	% 46	% 54

tablosu elde edilmiştir. Diğer şehirlerde ise durum, yüzdelerin hafifçe değişmesine karşın yine de aynıdır

Soru : Sinemaya gider misiniz?		
Şehirler : Diğer şehirler		
Toplumsal sınıflar	Evet	Hayır
A/B	% 83	% 17
C	% 73	% 27
D	% 38	%-62

Aynı tablo sonuçlarının yaşlara göre dağılması ise

Yaşlar	Evet	Hayır
15 - 34	% 55	% 45
35 - 49	% 56	% 44
50 +	% 20	% 80

tablosunu verir Bu sonuçlardan Türkiye'de sinema salonlarının çok yetersiz ve sinema kültürünün çok geri olduğu unutulmamalıdır. Batı ülkelerinde aynı yüzdeler büyük değişiklikler gösterir. - toplumun büyük çoğunluğunun sinemaya gittiği anlaşılmaktadır. Demek ki, toplum sinemadan etkilenmekte ve sinemayı etkilemektedir.

II — Seyirci sinemaya niçin gider?

IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) bültenlerinin beşincisinde yukarıdaki soruya verilen cevaplar yer almaktadır

Gereksinme, alışkanlık, rutin, karanlık salonun çekiciliği	% 10 - 20
Unutma, dünyadan kaçma, rahatlama, vakit geçirme	% 60 - 70
Sanat zevki	% 10 - 15
Sinematografik zevk	% 5

Sonuçlardan açığa çıkan durum ancak pek az seyircinin, filmin konusu ile olduğu denli, sinematografik biçimi ile de ilgilenmekte olduklarını, sinemaya, sinemaya gitmiş olmak için, yani, başka bir sanatın kendilerine veremiyeceği bir zevki tatmak için gittiklerini ortaya koymaktadır. Bu sonuçları inceleyelim.

Sinema seyircisinin büyük çoğunluğu (% 60 - 70) sinemaya dünyayı unutmak,ondan kaçmak, rahatlamak ve vakit geçirmek için gittiğini söylemektedir. Ne yazık ki, bu birbirinden pek ayrı unsurlar aynı grupta toplanmışlardır. Bununla beraber, cevaplardan kimi sonuçlar çıkarılabilir. Ancak, bundan önce, araştırmaya açıklık kazandıracak bir tablo vermek yerinde olacaktır. Bir filmin «ilgi merkezi»

Yıldızlar ve sex-appeal	% 30
Filmin adı	% 10
Konusu	% 10
Uyarlama olması	% 5
Oyun	% 10
Stil, sanat, kültür	% 5

olarak dağılmaktadır. (2).

Sinema, göz kamaştırıcılığının yardımıyla, en küçük bir kültür unsurundan, ruhsal yaşantıdan, yargıdan yoksun bırakılmış ve yoksul bir maddesel son'a terkedilmiş bir yığında, serüven ve düş kurma gereksinmesini uyandırmıştır. Bu, görevi ve sorumluluğu olmuştur. Düş, bilinçaltının havalandırması ve her türlü yaratıcılığın kaynağıdır. Onu topluma ilk ulaştıran sinema olmuştur. Ancak, bir itici güç ve bir düşünme çağrısı olması gerekirken bir uyuşturucu olarak çıkagelmiştir. Böylece sinemaya, başkalarının yaşantılarına olan aşırı merak, dünyanın mutlu ya da güçlü kişilerine, bunların dram ve tutkularına ulaştıran bir yol olması, kişisel kahramanlık, gurur, serüven ve duygusal ya da maddesel başarı düşlerini boğmak nedenleriyle gidilmektedir. Bu durum son tabloda görüldüğü gibi, yıldızların, sex-appeal'in bir filmde tuttuğu yerin, filmin stili, sanatı aleyhine alabildiğine büyümesine yol açmıştır Sinema sanatı, seyirci yığınlarının baskılarına boyun eğmiş ve bir uyuşturucu madde durumuna gelmiştir Seyirciden büyük ölçüde etkilenmekte, onu ise uzun önelle, Amerikan sinemasının yapmayı başardığı biçimde, bir itici güç olarak etkileyebilmektedir ama ne yazık ki, bu etkileme, etkilenmesine karşılık pek önemsiz kalmaktadır. Artık sinema, her türlü açığa vuramadığı duygular altında ezilen kimseler için bir ikinci yaşam, bir ödünç alınmış varoluş olmuştur. Yaşlılar gibi gençler de yaşanan dünyadan daha güzel, daha çekici bir dünyaya katılmakta, mitolojik bir evrende yok olmaktadırlar. Sinemaya gidenlerin ancak % 5'i, bunu sinematografik bir zevk almak için yapmakta ve filmin stili, sanat ve kültür yanı ile ilgilenmektedirler.

Ancak, yüzdelerin birbirlerinden bu denli uzak olmalarının nedenleri vardır. Bunlar gösterinin koşulları ve film yapımının ekonomik koşulları olarak ikiye ayrılabilir.

1 — Önce, seyirciye sinema salonlarının sundukları rahat koltuklara, salonun karanlığının katılması, onu uyuşturmak için en önde gelen unsurlardır. Koltukların rahatlığı daha çok televizyon rekabetinin ortaya çıkarttığı bir durumdur Evinde bütün konforu içinde televizyonunu seyredebilen kişi sinemadan soğumuş ve elini ayağını çekmiştir. 1957 de Fransa'da 411 milyon olan sinema seyircisi sayısı 1963'te 289 milyona düşmüştür (3). Böylece, sinemalar seyirciye daha uygun koşullar içinde film seyrettirmek zorunda bırakılmışlardır.

Salonun karanlığı ise seyirciye dünyasını unutturan en önemli unsurdur. Gerçekten, sinema bütün gösteri biçimleri arasında tüm karanlık içinde seyredilen tek gösteridir. Toplumbilim ve ruhbilimle ilgilenenler, salonun karanlığının, en iyi gösteri koşullarını sağlamaktan öte kimi fonksyonları kendinde bulundurduğunu gözlemişlerdir. Teknik zorunluklar nedeniyle karartılan salon filmin aracılığıyla seyircide, onun aracılığıyla da toplumda, sinemanın toplumsal ve ruhbilimsel fonksyonunu görmesine yardım etmektedir. Böylece tüketim filmi (alışılagelmiş tecimsel film) ile karanlık salon arasında kopmaz bir bağ, biri diğerini etkileyen ve diğerinden etkilenen bir alışveriş ortaya çıkmaktadır.

Çokçası sinemaya yalnızlığını unutmak için giden seyirci, ilk görüntünün perdede belirdiği andan başlayarak, yanındakileri unutup yepyeni bir dünyaya bu kez yapyalnız olarak benliğini terketmektedir. Bu yüzden en önemsiz, fakat yaratıcı filme uyabilmek için çok büyük çabalar göstermesi gerekmektedir. Kendisini uyuşuk bir seyirci olarak saymayan filmler karşısında bir şey anlayabilmek için bütün dikkatini toplaması gerekmektedir.

Bütün sinematografik kültürü, alışagelmiş, tekrar edilen



görüntülerin normlarını oluşturdukları bir ampirik yasadır Bu sinematografik birikim ancak klişeleri süzgeçten geçirmekte, yeni, alışılmamış görüntüler, olaylar, görüntü birikiminin dışında bırakılmaktadır Böylece, çocukların en güç sinematografik anlatım biçimlerini bir anda kavramalarının nedeni kolaylıkla anlaşılabilmektedir. ([1]). Daha sinematografik bir birikimleri yoktur ve ampirik yasalarını kurmamışlardır Yenilikleri kabul edebilecek durumdadırlar Çünkü bunları alışılandan ayıracak bir görüntü birikimi henüz belleklerinde oluşmamıştır

Bir film seyirciye iki biçimde görünür. Ya bir tüketim filmidir ve salonun karanlığının suç ortaklığı ile seyirciyi kavrar, yaşadığı dünyadan çekip alır, onu yepyeni bir dünyanın kucağına bırakır Ya da bir «film d'auteur»-dür (Bu terimin karşılığını türkçede bulamadım. «Usta filmi» denebilirse de usta olmayanlar da bir «film d'auteur» yapabilirler) ve salonun bütün yardımına karşın seyirciye, o kaçmak, kurtulmak, unutmak istediği dünyayı getirmektedir. Bu kez, seyirci, büyük bir rahatsızlık duymakta, filmde kendisini ve benzerlerini görmekte, her görüntü ile yaşadığı dünyaya dönmekte ve beklediği, sinemaya gelişinin nedeni olan o ikinci, ödünç dünyayı bir türlü bulamamaktadır. Oysa, modern sinemanın en önemli özelliklerinden birisi de, seyirciyi filmin öğesi olarak saymasıdır. Seyirci filmin kahramanıdır. Halbuki, kim olduğumuzu, ne olduğumuzu bilmeden, bizden söz eden bir sinemayı nasıl anlayabiliriz? İşte, seyirciye, niçin sinemaya gittiği anlatılabilmeli ve gerçek sinema yapıtlarını kabul edecek duruma getirilmesi gerekmektedir. Sinema, seyircinin kendisini ve yaşadığı dünyayı görmek için sinemaya gitmesini sağlamalıdır.

Ancak bu konuda seyrciyi bu gibi davranışlara iten faktörleri de kısaca görmek gerekir.

Üretim ve ulaşımın hızlanması, nüfus artışının doğurduğu ekonomik politikaların günden güne değişmesi zorunluğunun, her türlü etkinliğin, yer ve zaman içinde daha ince hesaplara uygun olarak yapılmak zorunluğunun var olması, kazanç ve harcamayı akılcı bir biçimde denk getirme çabaları, bütün bu ve başka faktörler günlük yaşantıyı son kerte hızlandırmıştır. Memur, işçi, ev kadını, satıcı her an sürekli bir düzene bağlı olmak ve bunu işyerinde, fabrikada, evde, pazarda yerine getirmek zorundadır. Bu programlı, düzenli ve hızlı çalışma onu çok çabuk yormakta, belleğini dinlendirebilecek en küçük, bir olanağa sımsıkı sarılmaktadır.

Akılcı olmaktan çok duygucu bir dil-gösteri olduğu, en yapma, en kolay uyulabilen, en yoğun, toplumun en çok tuttuğu şiirin yaratıcısı olduğu içindir ki, sinema, akılcı uygarlığın uygunsuzluklarına en uygun gelen otama biçimi olmaktadır.

Düşüncel yorgunluk, gittikçe çoğalan ve ilerlemenin dişlileri durumuna gelen insanlara göre, onlarca anlaşılabilen, kolay bir şiirin gereksinmesini doğurmuştur. ([5]).

Modern yaşantının devinme ve acelesi, düşüncel yorgunluğa ve bunun sonuçlarına, birçok tembellikler ekler. Örneğin, okuma ve okurken düşünme tembelliği. Zamanla, bilgili olan, fakat bundan artık yorgunluk duyan insan bir «seyirci insan» a dönüşür Bu «seyirci insan», sinemayı, daima devinen sinemayı bulur. Filmin aracılığıyla herşey, görüntülere bakmak ve biraz da konuşmaları izlemekle öğrenilir, anlaşılır. Zaten, yapılan soruşturmalardan, sinema seyircisinin çok kötü bir dinleyici olduğu ortaya çıkmıştır Seyirci, konuşmaların pek azını izleyebilmektedir Bunların büyük bölüğü anlaşılmadan, hatta ters anlaşılarak geçip gitmektedir. Ancak görüntüler seyirciye sinemadan beklediği uyuşukluğu verebilmektedir. Bu gösteri, dinlenmek isteyen belleği, beyni yormamakta, çalışmak isteyen temeldeki duygusal etkinliğin ilgisini çekmekte, onu çalıştırmaktadır. Bu durum, sinematografik anlatımın en önemli öğesi olan, görüntülerin deyinmesiyle birleşince, seyirciye aradığı şey verilmiş olmaktadır.

Sonuç olarak sinema, görüntüleri, gürültü ve müziği ile son kerte çabuk anlaşılabilen bir dil, bir anlatım olarak, yaşantısının gittikçe hızlandığının bilincine eren uygarlığa en iyi biçimde uymaktadır. Sinema uygar düşünceye, onu dinlendirmekle en büyük yardımı yapmıştr. Ancak bu, kültüre, sanata indirilen çok büyük bir darbe olmuştur.

2 — Sonra, film yapımının ekonomik koşulları, sinematografik sanatı zorlaştıran önemli bir unsur olmuştur. (Renoir sinema sanatını sinematograf olarak adlandırır. Tecimsel sinemaya ise kısaca, sinema der).

Film yapımcıları, tecimsel temellere dayanarak filmlerini, yığına satılacak bir mal olarak görürler. Amaçları her filmin en çok sayıda tüketici tarafından görülmesini sağlamaktır. Bu yüzden, toplumun gereksinme ve zevklerini araştırmak, filmin yapımından önceki en önemli görevle-

olacaktır. Durum bu olunca, karşılarına çıkan tüketici tipi, yorgun, dinlenmek isteyen, dinlenmek istemeyince de, erotizm, sadizm, mazoşizm gibi, duygularına seslenen

biçimleri sinemada görmek isteyen insan tipi olmaktadır. Böylece film yapımının üçte ikisi bu tipte filmler olmaktadır ([6]). Amaç, sinema seyircisini arttırmak olunca her türlü çareye başvurmak da olağan olmaktadır Durum, aşağıdaki tabloda görüleceği gibi bugün için, yapımcılar yönünden umut verici sayılabilir.

Soru: Sinemaya genellikle hangi ara ile gidersiniz?					
Şehirler İstanbul, Ankara, İzmir					
Toplumsal sınıflar	haftada 1'den çok	haftada bir	iki haftada bir	ayda bir	ayda birden çok
A/B	% 28	% 33	% 17	% 12	% 10
C	% 18	% 30	% 19	% 9	% 10
D	% 9	% 31	% 20	% 17	% 23

Demek oluyor ki, genellikle seyirci, haftada bir kere sinemaya gitmektedir. En çok sinemaya gidenler ise duygusal tepkileri en kuvvetli olan 15 - 34 yaşlar arasında olanlardır.

Yaş grupları	**haftada 1'den çok**	haftada **bir**	iki haftada bir	ayda bir	ayda birden çok
15 - 34	% 13	% 36	% 19	% 15	% 17
35 - 49	% 13	% 31	% 23	% 11	% 22
50 +	% 6	% 22	% 14	% 19	% 39

Diğer şehirlerde de durum, bu kere az değişmiş yüzdelerle aynıdır.

III — Seyirciyi etkileyen etkenler Basın ve Sansür.

Seyirciyi etkileyen etkenlerin en önemlileri, biri seyircinin buna katılması ile görevini yapan, diğeri de seyircinin düşünce ve dilekleri dışında yargı veren iki kuvvet olarak, basın ve sansürdür.

Cahiers du Cinéma'nın 15. sayısında, basının seyirci üzerindeki etkisi konusunda yapılan soruşturmanın sonuçları yer almaktadır. «Eleştirme'nin, bir filmin tecimsel geleceği üzerindeki etkisi, hangi koşullar altında, ne ölçüdedir?» sorusuna verilen cevapların çoğu, bu etkinin küçümsenecek kadar zayıf olduğu görünüşünü savunmaktadır. «Eleştirme'nin, sinemanın sanat yönü ile ilgili gelişmesini doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etkilediğini sanıyor musunuz?» sorusuna ise dağınık cevaplar verilmiştir. Ancak genel kanı, sinema sanatının özel ve karmaşık yasaları olduğu ve basının yargılarına bağlı olmadığı noktası üzerinde toplanmaktadır.

Görülüyor ki, eleştirme seyirciyi pek etkilememektedir. Bu durumda eleştirme'nin görevi ne olacaktır? Kimi cevaplar «Eleştirme'nin görevi toplumun eğitimidir». «Şu ya da bu filmin iyi ya da kötü olduğunu belirtmek değil, bunun niçin böyle olduğunu açıklamaktır.»

Ancak eleştirme'nin görevini yapabilmesi için iki koşulun varolması gerekmektedir. Biri, eleştirmecinin her türlü dış etkinin dışında olarak çalışması, ikincisi eleştirme'nin sıkı bir iç disipline uyması. ([7])

Bunlardan birincisi, sık sık tecimsel baskılarla köstekienmektedir İkincisi ise, pek ender durumlarda çalışmaktadır Eleştirme gibi çok önemli ve sorumluluk taşıyan bir görevi yapanlar çoğu zaman dış etkilere kapılıp başarısız olmaktadırlar Yan tutmayan bir kanıda bulunabilecek, filmi ilk görüşünde bütünüyle kavrayabilecek ya da yargısını vermeden ikinci kere görmeye gidecek, yanıldığını gerektiği zaman açıkça söyleyebilecek eleştirmecilerin sayısı ne yazık ki pek azdır.

Seyirciyi etkileyen basın, haber ve reklâm olarak anlaşılması gereken basındır Günlerce, arka arkaya çıkan haberler, Bond'un son filminde seviştiği dişilerin sayısı, Raquel Welch'in vücudu, milyonluk reklâmlar, seyirciyi filme koşturan etkenlerin en önemlileridir.

Sansür de kendi yönünden seyirciyi etkiler Bir filmin sansürce yasaklanması, sonra serbest bırakılması, filme girişin bir yaş sınırına bağlanması, seyirciyi filmi görmeye yönelten unsurlardır Ancak bu konunun sık sk sömürüldüğü de bir gerçektir.

IV — Gerçek çözüm yolu Toplumu eğitmek :

10 numaralı IDHEC bülteni şunları yazmaktadır: «Gerçek çözüm yolu, toplumun eğitilmesi ve bilgi sahibi kılınmasıdır. Sinema konusunda en iyi çare, her seyircinin tam bağımsızlıkla sevdiği filmi seçebilmesi olmalıdır. İyi ya da kötü, bu kendi bileceği iştir. Ancak durum böyle değildir Sinemaya giden seyircinin göreceği şeyi önceden bilme olasılığı % 10 dur. Seyirciye özgür bir seçim yapabileceği bilgi ve yargı unsurlarını vermek, amaç olmalıdır.»

Bu eğitim yine sinema yoluyla sağlanmakta, sinemanın içindekileri eğiten sinema okulları yanında, dışındakileri eğiten kurumlar büyük çabalar göstermektedirler. Sinematekler ve sinema kulüpleri bu alanın en yoğun uğraşını yapmaktadırlar. Çabaları başarıya ulaşmaktan uzaktır ama sinema da henüz pek gençtir.

Seyircinin sinemaya, bir şeyler öğrenmek, düşüncesini bilemek, duygularının değil, bilincinin yön verdiği bir insan olabilmek için gitmesi sağlanmalıdır. Bu, eleştirme'nin, eleştirmeci'nin, sinema kurumlarının ve sinema kişilerinin en önemli görevidir.

(1) Esthétique et Psychologie du Cinéma. Jean Mitry. Cilt I. Ed. Universitaires.

(2) Le Cinéma. Henri Agel. Casterman, 1960.

(3) Le Cinéma et ses Mythes. Claude Bonnefoy. Hachette, 1964.

(4) Notes sur le nouveau spectateur. Jean-Louis Comolli. Cahiers du cinéma, Sayı 177.

(5) Esprit du Cinéma. Jean Epstein. Ed. Jeheber, 1955.

(6) Histoire économique du Cinéma. Peter Bachlin. La Nouvelle Edition.

(7) Henri Agel. Op. cit.



Sinema ve genç aydının işi

sezer tansuğ

Türkiyede yerli sinema bugüne değin memleketin gerçeğine aydınca bakışır bir tek örneğini vermediği için durum tepeden tırnağa hazindir Oysa böyle güçlü bir araç aydınla halkın arasında br köprü görevi yüklenmeli, bu iki yanın biribirini anlayıp birleşmesinde yararlı bir niteliğe sahip olmalıydı. Gerek edebiyat, gerek diğer sanat kollarında işlenen birçok hatalar ve tutum aksaklıkları da aydınla halk arasındaki birleşmeye imkân sağlamadı denebilir, ancak hiç olmazsa bu sanatlar salt ticareti amaç edinen bir istismar yoluna da sapmadılar, yetersiz ifade sınırları içinde de olsa belli bir soyluluğu korudular.

Türkiyede sinema ortamının meydana gelişi ilgi çekici bir özelliğe sahiptir. Bu özellik herhangi bir sinema eğitimiyle ilgisi olmayan unsurların, belli bir temaşa dileğini bu yeni aracın imkânlarına aktarmak üzere meydana getirdikleri topluluklarda ifadesini bulur. Başlangıçta sinema ortamını tiyatrocular egemenliklerine almışlardır. Tiyatrocular sahnede yapılan ve orada belki de belli bir anlamı olan türlü soytarılığı sinemaya aktarmanın korkunç bir hata olabileceğini belki bir tek defa bile akıllarından geçirmemişlerdi. Muhsin Ertuğrui tiyatrosu ve onun açtığı çığırın kendi alanındaki değeri ya da değersizliği tiyatro çevrelerinde tartışılabilir, ama Muhsin Ertuğrul sinemasının değersiz bir tutarsızlıkta olduğu tartışma kabul etmeyen bir gerçektir

Bu aşamayı izleyen sinemacılar bilgisizlikleri ve yetersizlikleri yüzünden sinema dili ve anlatımı özentisi altında tutarsızlığı farklı bir plânda sürdürmekten öteye gitmediler. Burada şüphesiz üzerinde durulması gerekli olan unsurlar sinemayla ilgileri garip tesadüflerle kurulmuş olan ve kendilerini bir anda sinema yönetmeni yani rejisör olarak bulmuş kişilerdir. Yerli sinemada yönetmenlerin olumsuz plânda, yanlış çizgiler üzerinde oynadıkları rol bir araya gelen diğer unsurların, prodüktörden teknik unsurlara kadar bütün diğerlerinin oynadıkları rolden daha tehlikeli olmuştur yargısına tereddütsüzce varılabilir. Kısaca bu adamlar sinema alanında yalnız kazanacağı parayı düşünen ve çok defa mutlak bir anlamda bilgisiz olan yapımcıdan çok daha zararlı, ve bilgisizliği çeşitli iddialı gösterişin altında saklayan kişiler olarak dikkati çekmektedirler. Bir sorumluluğu yüklenebilmek kişinin yeterliliğin bilincini taşımasına bağlıdır. Sinema yönetmenlerinin hiçbiri bu dürüstlüğü taşımamışlardır denebilir. Sinema adına ortaya tek bir şey koymadan, çeşitli aldatma kombinezonlarıyla, açık ya da gizli dalkavukça kaypaklıklarla ortaya çıkış, bu kötü sonuçlardan, bu zararlı ürünlerden başka ortaya ne koyabilirdi? Çıkarın rol oynadığı bütün kurumlar gibi sinema alanı da Türkiyedeki büyük moral çöküşün canlı sembollerini böylece tanımış oluyor.

Ulusal ve evrensel değerleri birleştiren bir Türk sinemasının doğması yolundaki dilekler tepeden inme kombinezonlara başvurdukça kendilerini gerçekleştirme imkânını bulamıyacaklar da. Aydın zümre tarafından desteklenen bazı yerli piyasa dışı davranışların da başarısız sonuçlara ulaştığını görmüşüzdür. Genellikle Batı sinema okullarında eğitim görme imkânını bulan bazı genç aydınlara umut bağlanmış, onlar bu umutları insafsızca yıkmışlardır. Bunlardan bazılarının kendilerinden önce başarı dedikoduları ve birer dahi oldukları kanısı gelmiştir. Bu Türkiyedeki bencil, zavallı, özenti aydın tutarsızlığının bir sonucudur. Türkiyede gerçeklerle boğuşa boğuşa, ezile ezile pişen, güçlenen ve bu yoldan dürüstlüğü, insanlığı, halk şefkatini, rahmeti, acının güzelliğini tanıyan alçakgönüllü aydın yolu açılamamıştır bir türlü. Sinema alanındaki iddialı hırslar hep o kolay yoldan başarıya ulaşma, daha kendisi bile olmadan büyük biri olma dileklerinin sonucudur

Bütün bu şımarık tavrın hakkından elbette yalnız canını dişine takmış, kendi imkânlarını değerlendirme yolunu tutmuş başka bir tavır gelebilir. Bu da kısaca sinema alanında aldatmaca yolunu bırakıp ortaya dürüstçe bir şey koymak, yani amatör kısa metraj çalışmalarına yönelmek, onları sürdürmektir. Bu alan lâf değil iş alanıdır. Bu alan görüntü dilini öğrenmek ve insanı bu alabildiğine yaygın imkânın yolundan hiçbir kalleşliğe bulaşmadan ifade etmek çaresini aramakdır.

Eğer sinemaya tutkuyla bağlı ve onun engin gücünü anlamış genç aydınlar bu çalışmaların dürüst yoluna girmekte geç kalırlarsa bütün alışılmış kötülükler sürüp gidecektir. Ustelik hataları işleyenler onları acizle itham edecekler, küçümseyecekler, onların teorik açıda yaptıkları müdahalelere kulak asmıyacaklardır.

Onları küçük kameralarınızla yapacağınız güzel eserlerle, bu alttan, bu yüreğinizden gelen büyük ve dürüst güçle yenmeniz lâzımdır. Onların tepeden inme dalaveralarla atıldıkları alan çürümüş kokuşmuş bir alandır kısaca. Siz küçük kameralarınızla büyük ve onurlu, insana saygısı olan bir alanı, içinde aşkın da, acının da gerçeği bulunan bir alanı yeni baştan kurmak zorundasınız.

yönetmen ile yapıtı

üner birecikli

Sinemada yönetmenin varlığı yapıtın özünü meydana getirmektedir Yönetmeni şu veya bu şekilde düşünmeye iten olayları yapıtında işlemesi bir romancıdan, bir şairden veya bir ressamdan farklı olmamaktadır. Etrafında olagelen çeşitli olayları yakalayan, inceleyen ve zaman zaman da bunların çözümüne varan kişiliği ile yönetmen her şeyden önce düşünen bir insandır. Bu çeşitli olayların beraberinde getirdiği sorunlar yönetmenin düşüncelerine yön verirken kendi kişisel sorunları olmaktadır. Ressamın resminde, şairin şiirinde olduğu gibi yönetmenin de filminde kişisel sorunlarını işlemesi sanatçı ile yapıtı arasındaki ilişkinin temelini meydana getirmektedir. Konusu ne kadar kişisel olursa olsun, gerçek olaylardan esinlenip yine gerçek bir yaşam içinde işlendiği sürece yapıtların anlaşılmaması çok zordur. Sinemaya evrensel örnekler vermiş ve vermekte olanlar sinemayı kişisel sorunlariyle en iyi kaynaştıranlar olmuştur. Bugün Avrupa sinemasını kameralı yazarlar yürütmektedir. Her biri başka başka sorunları değişik biçimlerde işlerlerken sinemaya da uluslararası bir dil kazandırmışlardır.

Sinemada, her konu başarı ile işlenebilir, yeter ki sinemaya uygun bir sinema dilinin bilincine varılmış olunsun.

Truffaut «La Peau Douce» filminin konusunu polis tutanaklarından bir başka deyişle gazete sütunlarından almıştır. Hergün olagelen gazetelik bir olay Truffaut'nun dili ile bir film, bir görüş ve bir yorum olabilmiştir. Yine aynı yönetmen «Jules et Jim» i Henri-Pierre Roché'nin romanından uyarlarken romandaki sinemalık olaylar arasından bir ayırım ve düzenleme yapmasını bilmiştir. Çünkü Truffaut için önemli olan romanın özündeki temel düşünceyi filmle anlatabilmek için ilk önce olayları roman yapısından kurtarıp sinemalık bir biçime sokmak gerekir. Sinemanın dili de buradan kendiliğinden doğmaktadır. Truffaut bu filminde dondurulan hareketlerle, filmin içinde, filmin olmayan savaş sahneleriyle, görüntü dizisi ile, dışarıdan anlatım yolu ile alabildiğine özgür ve bilinçli bir dille anlatmıştır. Henri-Pierre Roché'nin Jules ve Jim'ini.

Bizim yönetmenlerimiz ise bir romanın veya bir piyesin filme uyarlamasını çok daha değişik anlıyorlar. Zannediyorlar ki bir romanın uyarlanması demek romandaki olay dizisini olduğu gibi filme geçirmektir. Bu o kadar bilinçsiz yapılmaktadır ki, çoğu sahne düzenlemeleriyle seyirciye kısım kısım roman okutulur. Nitekim böyle olunca da Reşat Nuri'nin «Çalıkuşu» romanı bir film süresine sığmayıp iki devreli olur. Bu bakımdan yönetmenlerimiz yazılı yapıtları hiçbir zaman sinemaya uyarlamazlar, sadece filme aktarırlar Bu Metin Erksan'ın «Susuz Yaz» ında da. böyledir, Atıf Yılmaz'ın «Pembe Kadın» nında da. Eğer yazılı yapıtların içindeki düşünce yönetmenlerimizi bu çalışmalara iten zorlama ise, neden kupkuru olay dizisi içinde sinema olmayan bir biçimde sunulur? Yahut neden sinemaya çok daha uygun Sait Faik'in hikâyelerinden bir film yapılmaz. Yapılamaz, çünkü bir hikâye ne kadar uzatılsa bir film süresi dolduramaz; araya çeşitli olaylar koymak gerekir ki buna da yönetmenlerimizin sinema anlayışları yetersizdir. Bütün bunlar yönetmenlerimizin sinemayı benimsiyememiş, dillerini kurup sinemayla anlaşamamış olmalarından ileri gelmektedir.

Kötünün iyisi olabilen filmlerimizin çoğu bir romandan aktarılmışlardır. Kişisel sorunların, düşünce ve görüşlerin filmleri görülmez sinemamızda. Truffaut'nun «La Peau Douce» da yaptığı hiç de zor bir şey değil. Gazetelerimiz hergün buna benzer olaylarla dolup taşmaktadır. Bu örnekle sinemayı benimsemiş bir insanın nelerden film çıkardğını belirtirken «etrafında olagelen çeşitli olay- yakalayan, inceleyen ve zaman zaman da bunların çözümüne varan niteliği ile yönetmen herşeyden önce düşünen bir insandır» demek istiyorum. Böyle aktarma film yapanların yanında çoğunlukta olan ikinci bir yönetmenler sürüsü de var sinemamızda. Bunlara yönetmen demek bilmem doğru olur mu? İsimleri hiç de önemli olmayan bu kişilerin fimlerine verdikleri isimlere bakın; Yemin Ettim Bir Kere — Namus Kanla Yazılır — At, Avrat, Silâh, bir diğeri de Para, Kadın ve Silâh — Allahaısmarladık Yavrum — Anası Yiğit Doğurmuş — Efkârlıyım Abiler 1966 yılında Türkiye'de çevrilen filmlerin bazılarının isimleri bunlar. «... yönetmen yapıtında kişisel sorunları işler.» derken ya tanımlamada bir yanlışlık oluyor yahut da bu filmleri yapanların 1966 Türkiye'sindeki sorunları silâh, yiğitlik, kavga-dövüş etrafında dönüp duruyor.

Bugün için yönetmenlerimizin tümünden de başarılı bir çalışma örneği beklemek çok uzun bir bekleyiş olacaktır. Sinemamıza bir yön verecek olanlar, sinemayı bilen, sinemaya tutkun ülkücü yeni isimler olacaktır. Sinema nefes alış gibi bir yaşantıdır. Her an beraber, her an yaşanan bir yaşantı. İçtenlik, iyi niyet ve hoşgörü karışımı bir duygudur, sinema. Düşüncenin zorlaması, yaratmanın verdiği bir rahatlık vardır. Genç sinemacılarımız çevrelerinin gözlemcisi olurlarken, en basit günlük davranışlarda bir değer sinemalık bir öz bulacaklardır. Sokaklarda dolaşırlarken filmlerini hazırlayacaklar, sinema diye bir anlatım yolunun ihtiyacını hissedecekler. Romanda kesinlikle bulamadıkları, tiyatroda eksik gördükleri, resim ve fotoğrafla anlatamayacakları bir anlatım yoluna ihtiyaç duyarlarsa, sinemalarını kuracaklardır. Konularını etraflarından, kendi sorunlarından alırlarken ister istemez bir anlatım diline de varacaklardır. Çünkü sinema, bu gençler için bir meslek değil, bir ihtiyaç olacaktır. Bir düşünce, yaratma, varolma ihtiyacı olacak bu. Kendilerini en iyi şekilde anlatabilmeleri için içten ve kesin bir sinema dilini de yapıtlarına getireceklerdir. Yoksa, başka türlü anlatamazlar kendilerini.



Son aylarda ülkemizde, sinema biletleri üzerinden alınan belediye eğlence resminde, yerli filmler lehine 1948 yılında yapılmış olan indirime son verileceği konusunda bazı haberlerin çıkması, sinema çevrelerinde geniş yankılar uyandırdı. Yasalarda böyle bir değişiklik yapılırsa bunun ne gibi sonuçlar doğuracağı, devlet ve sinema, devletin yerli yapımlara yardımı, başka ülkelerdeki durum konuları üzerinde uzun uzun tartışıldı. Bu yüzden, bütün bu tartışmalarda ve verilecek kararlarda yararlı olabilecek bilgileri toplu olarak vermeyi olumlu bulduk. İngiliz Sinematek'inin organı olan «Sight and Sound» dergisinde yayınlanan bir tabloya, Türkiye'deki durumla ilgili cevapları da katarak aşağıda yayınlıyoruz.

Soru 1) **Eğlence Resmi sinema biletleri üzerinden alınabilir mi?**

FRANSA İki çeşit vergi sistemi. En çok % 8 1/2 olan bir mahalli vergi; bir de oranı mahalli sorumlularca yükseltilebilen bir eğlence resmi. Bazı durumlarda özellikle kültürel nedenlerle vergi indirimi yapılabilir.

İTALYA Evet. Vergi oranı yer fiatına göre % 5 (en ucuz yer) ile % 45 arasında değişir.

B. ALMANYA Evet. Genellikle % 10; Hesse eyaletinde % 15 ya da % 20.

İSVEÇ Hayır. Ama yardım tasarılarını karşılamak için sinema biletlerinden % 10 kadar bir fon yüzdesi alınır.

DANİMARKA Eğlence resmi yok; ama sinema biletlerinden % 10 kadar fon yüzdesi alınır.

ISPANYA Evet; çocuk eğitimi için % 5, iş trafiği için % 2, mahalli vergi % 0,70.

İNGİLTERE Hayır; 1960 da eğlence resmi kaldırıldı. Yapım fonu sinema biletlerinden alınan yüzdeyle karşılanır.

TÜRKİYE Evet; bilet ücreti üzerinden belediye rüsumu alınmaktadır. Yerli filmler için % 20; yabancı filmler için % 40. Ancak, bazı bölgelerde bu yüzdeler değişik biçimlerde uygulanır.

Soru 2) **Ulusal yapım ödenek sistemiyle desteklenir mi? Bu para nasıl karşılanır?**

FRANSA Aşağıda anlatıldığı biçimde bir yardım sistemi var. Bu paranın çoğu bilet fiatları üzerinden alınan ve toplam gişe gelirine katılmayan bir ek ücretle sağlanır. Geriye kalan da film dağıtımından alınan bir vergiye dayanır.

ITALYA Evet. Filmi belli koşulları doyuran yapımcı, filmin ilk halka açık gösterisinden başlıyarak beş yıllık bir süre için brüt gişe gelirlerinin % 13 üne eşit bir bağış alır. Bunun yanında, Banco Nazionale del Lavoro'nun koruduğu özel bir fondan yapım finansmanı için verilen borçların faizleri üzerine bir bağış verilmektedir.

B. ALMANYA Evet. Ödenekler doğrudan doğruya hükûmet eliyle bağışlanır.

İSVEÇ Evet. Para İsveç Film Enstitüsü yoluyla verilir ve biletlerden alınan % 10 ek ücretle sağlanır.

DANİMARKA Evet, senaryo devresinde yardım, yapım borcu garantileri ve ödüller. Biletlere % 15 ek ücretle sağlanan Film Fonu'ndan karşılanır.

İSPANYA Evet, İspanyol yapımını destekleyen ödenekler yabancı filmlerin İspanyolca dağıtımlarının yapılabilmesi için verilen dublaj hakkı üzerinden sağlanır. (Bir Amerikan filmi için bir milyon peseta)

İNGİLTERE Doğrudan doğruya ödenek değilse de yardım. 1949 da kısa vadeli yapım finansmanı sağlamak amacıyla NFFC kuruldu. Biletlerden alınan fon yüzdesi ile sağlanan parayı İngiliz Film Yapımı Fonu doğrudan yapımcıya geçirir. Sinema sahipleri fon yüzdesini gelirlerinin ortalama % 7 1/4 ü oranında verirler.

TÜRKİYE Hayır.

Soru 3) **Ödenek oranı filmin gişe geliriyle orantılı mıdır? Yani ençok ticari başarıya ulaşan filmler en büyük bağışları mı alırlar?**

FRANSA Yardım oranı net gişe gelirine dayanır, bugün % 13 kadardır Bir Fransız filmi Fransada ticari başarıya ulaşırsa, daha yüksek bir ödenekten yararlanır.

İTALYA İkinci soruya verilen cevaptan anlaşılacağı gibi evet. Ayrıca kalite üzerine ödüller de vardır.

B. ALMANYA Hayır.

İSVEÇ Ödeneğin yarısından azı filmin gişe geliriyle ilgilidir.

DANİMARKA Hayır.

ISPANYA Evet. Filmin gişe gelirinin % 15'i oranında. Ayrıca İspanyol hükûmeti de bir milyon peseta yapım avansı verir.

INGİLTERE Evet; para Yapım Fonundan filmin gişe gelirine dayanan bir oranda verilir.

TÜRKİYE

Soru 4) **Ulusal yapımı korumak için bir kota sistemi var mıdır?**

FRANSA Sinemalar her 13 haftanın 5 inde Fransız kota filmleri göstermek zorundadırlar.

İTALYA Her mevsim (üçü Pazar olmak üzere) en az 25 gün İtalyan filmleri gösterilmelidir. Kotaya katılabilmek için filmlerin gerekli teknik standardları ve yeterli artistik, kültürel ve eğlendirici yanları olmalıdır. Yalnızca İtalyan filmleri gösteren sinema sahipleri vergi indirimine hak kazanırlar.

B. ALMANYA : Hayır.

İSVEÇ Hayır.

DANİMARKA Hayır.

İSPANYA Her üç hafta yabancı filmlere karşılık bir hafta İspanyol filmleri. «Kaliteli» filmler gösteren sinemalar kota amaçları için her günün gösterisini iki gün sayabilirler.

INGİLTERE Birinci vizyon İngiliz filmleri için en az % 30 gösteri süresi.

TURKİYE Hayır.

Soru 5) **Kalite üzerine ödül sistemi var mıdır? Varsa filmler bir jüri tarafından mı seçilir? Son zamanların bazı ödül istatistikleri nelerdir?**

FRANSA Konulu filmler için «kaliteye» ödül sistemi yoktur. Ama, gişe gelirine dayanan ödeneklerin yanında her yıl belli bir sayıda Fransız filmi hasılat üzerinden avans sisteminden yararlanır. Filmler ya senaryolara dayanarak ya da tamamlanmış halde seçilirler ve bir kurul Kültür Bakanına tavsiyelerini verir. Her yıl verilen paraların tümü 9 milyon frank kadardır. Yararlanacak film sayısı sınırlı değildir.

ITALYA «Özel artistik ve kültürel nitelikleri» olan filmlere yılda yirmiyi aşmayan sertifikalar. Sertifika alan her filme 40 milyon liret değerinde bir ödül verilir. Ödülün % 71 yapımcı alır; kalan yönetmen, yazar, alıcı yönetmeni, sanat yönetmeni v.b. arasında önceden tasarlanmış bir yüzdeye göre paylaşılır. Ödüller, sinema yazarları ve sanat kollarında önemli kişilerden kurulu bir kurul tarafından verilir. (şimdi yönetilen sistem 1965 Kasımındaki yeni kanuna dayanır)

B. ALMANYA Federal İçişleri Bakanlığı yılda 4 milyon D. M. ödenek verir. Federal Film ödülünün 400.000, 350.000, 300.000 D.M. lik bağışları vardır, ama 400.000 D.M. bugüne kadar verilmemiştir. Bu ödüllerden önceden yapılan bağışlar çıkarılır. Örneğin, 1966 da «Genç Törless» 350,000 D.M. lık «Altın Kurdele» ödülü kazandı, ama 200.000 D.M. lik bir senaryo bağışı önceden verildiğinden yalnız 150.000 D.M. ödendi. Jüri İçişleri Bakanlığınca atanır.

İSVEÇ Yardımın yarıdan çoğu «kalite»ye ödül biçimindedir. Filmler biri İsveç Film Enstitüsü başkanı olmak üzere 7 kişilik bir jüri tarafından seçilir. Öteki 6 üye Film Enstitüsü kurulunca, ikişer ikişer üç yıllık bir görev süresi için her yıl seçilir. Bu sistem iki yıldır geçerlidir. İlk yıl 8 film, geçen yıl 13 film ödül aldı. Ödüllerin maddi değerleri İsveç Film Enstitüsünün gelirine göre ayarlanır. Son zamanlarda 340,000 sterlin kadardır.

DANİMARKA Evet. Filmler yönetmenler, senaryo yazarları, besteciler, oyuncular, alıcı yönetmenleri ve eleştirmecilerden kurulu bir kurulca seçilir. 1965 de konulu 6 filme toptan 1,275,000 kroner, 10 kısa filme 225,000 kroner, yönetmen, oyuncu ve teknisyenlere 50,000 kroner verildi.

ISPANYA «Kalite» ödülleri eleştirmenler, sinema tarihçileri, Film Dernekleri Federasyonundan bir ya da iki üyeden kurulu jüri tarafından verilir. Jürinin yapısı her yıl değişir. Son zamanlarda ödül alan filmler arasında La Caza, Con el Viento Solano, Juguetes Rotos ve De Cuergo Presente vardır. Bu filmlerin ödülleri 4 1/2 milyon ile 2 milyon peseta arasında değişir ve filmin yapım giderlerinin yarısı kadar olabilir.

INGİLTERE «kaliteye» ödül sistemi yoktur.

TÜRKİYE : Yoktur.

Soru 6) **Bu ödenek koşulları konulu filmler yanında kısa filmleri de içine alır mı? Kısa filmler için özel bir yardım biçimi var mıdır?**

FRANSA : Ticari kısa filmler için özel bir yardım sistemi. Filmler Yargıtay gibi çalışan iki seçim kuruluna gösterilir

(bir kurulun reddettiği filmi öteki kurul tekrar gözden geçirir). Seçilen filmler «kalite» ödülleri kazanabilirler; ve iyi kısa filmlerin programlanmalarını desteklemek amacıyla bir «kaliteli» kısa filmle birlikte gösterilen konulu filmin daha iyi yardım olanakları vardır.

İTALYA Her mevsim kısa filmlere 10 ile 5 1/2 milyon liret arasında 30 kadar ödül verilir. Ödül oranları filmin canlı resim filmi olması, renkli ya da siyah - beyaz olmasıyla da değişir. Beğenilen kısa filmlerin yapımcıları «Ente Automoto di Gestione per il Cinema» dan ücretsiz reklâm ve dağıtım isteyebilirler. Sinema sahipleri her mevsim en az 45 gün İtalyan kısa filmleri göstermek zorundadırlar ve haber filmleri v.b. gösterince vergi indirimi alabilirler.

B. ALMANYA Bir önceki cevapta sözü geçen 4 milyon D.M. ın 500.000 ile 1 milyonu belge filmleri ve kısa filmlere verilir. Sistem, konulu filmlerinki gibidir; ama kısalara senaryo devresinde ödül yoktur. Ödüller kısalar için 20,000 D.M., uzun belge filmleri içinse 60,000 D.M. kadardır.

İSVEÇ Evet, kısa filmler genel yardım sisteminden yararlanırlar.

DANİMARKA Evet. Bir önceki cevapta açıklandı.

ISPANYA : Bazı yıllık ödüller vardır, ama kısa filmlerin dağıtımı çok sınırlıdır.

INGİLTERE Kısa filmlere özel şartlar altında yapımcılarına ödenmek üzere Yapım Fonun'dan bir yardım yapılabilir. İngiliz kısa film yapımcılarının en önemli sorunu filmlerine ticari gösteri sağlamaktır.

TURKİYE Hayır.

Soru 7) **Genç filmcileri desteklemek için özel bir tasarı var mıdır? Örneğin, a) devletin desteklediği sinema okulu, b) deneysel çalışmalar için bir ödenek biçimi c) senaryolara, projelere v.b. yardımlar.**

FRANSA : Önceden sözü geçen, senaryolar üzerine avans sistemi dışında genç yönetmenler için özel bir destek yok. İki resmi sinema okulu var; biri Eğitim Bakanlığına, öteki Kültür Bakanlığına bağlı.

İTALYA Centro Sperimentale devletin desteklediği bir sinema okuludur. Banco Nazionale del Lavoro'nun himayesinde «artistik ve kültürel amacı olan, masrafların yönetmen, yazarlar, oyuncular ve teknisyenler arasında bölüşülerek, işbirliğiyle yapılmış filmler» e ödül vermek için özel bir fon konulmuştur.

B. ALMANYA 1966 da Berlin ve Münih'te sinema okulları açıldı, ama henüz çalışmıyorlar. Ulm'daki Desen Lisinde çok aktif bir sinema dersi var. 1965'ten bu yana Genç Sinemacılar Derneği sinemaya yeni başlayanların filmlerine, (ilk ya da ikinci konulu uzun film) en büyük ödül yapım giderlerinin yarısı olmak üzere, 350.000 D.M. verme imkânını hazırlamıştır. Daha önce alınan bağışlara eklenebilen Derneğin bağışı gişe gelirlerinden geri ödenebilir.

İSVEÇ : İsveç Film Enstitüsü tarafından yönetilen bir sinema okulu. Deneysel çalışmalara ödenekler ve senaryolara yardım, v.b.

DANİMARKA Giderleri Film Fonundan karşılanan bir sinema okulu 1966 Eylülünde çalışmaya başladı. Genç sinemacılar için burs sistemi var. Başka yardım biçimleri genel tasarı içine girer.

ISPANYA Devletin desteklediği bir sinema okulu ve senaryolara yardım sistemi var.

INGİLTERE Ulusal sinema okulu yok, ama Bayan Jennie Lee'nin kurduğu kurulun raporunda tavsiye edilmesi bekleniliyor. Zaman zaman NFFC'nin desteğile ve 1966 da ilk kez hükûmetten bu amaç için kullanılmak üzere para alan BFI Yapım Kurulunun küçük çapta bir yardımı var.

TÜRKİYE Hayır.

Soru 8) **a) Dağıtımcılara, b) Sinema sahiplerine «kaliteli» film gösterilerini desteklemek amacıyla bir çeşit yardım var mıdır?**

FRANSA Dağıtımcılara ve yasaların bugünkü durumunda sinema sahiplerine yardım sistemi yok. Sinema sahiplerine yardım 1948 - 60 arasında film yasasının bir özelliği idi. Hükûmet bunu yeniden getirmek istemektedir. Sanat ve Deney Sinemalarının bazı mali çıkarları vardır.

İTALYA Evet, «kaliteli» filmler gösteren sinema sahibi % 25 vergi indirimine; özellikle, çocuklar için yapılmış filmleri gösteren sinema sahipleri de % 50 vergi indirimine hak kazanırlar. Sanat ve Deney Sinemaları işleten sinema sahiplerine yıllık genel durumları gözönüne alınarak, özel ödüller verilmesine de karar verilmiştir.

B. ALMANYA Federal Cumhuriyetin eyâletleri «iyi» ya da «çok iyi» olarak onaylanan konulu filmleri ve beğenilen kısa filmleri içeren programlar için vergi indirimi yapan bir sistem kullanırlar. Bazı eyaletlerde vergi tamamen kaldırılır. («iyi» ile «çok iyi» arasındaki fark bir zamanlar çok önemli idi ama artık eski önemini kaybetti) Onaylar Federal Cumhuriyet Eyaletlerinin bir kurumu olan Filmle Eğlendirme Bürosu tarafından verilir.

İSVEÇ Dağıtımcı ve sinema sahiplerine özel bir yardım biçimi yoktur.

DANİMARKA «kalite» ödüllerini alanlar arasında dağıtımcılar da vardır. (1965 te toplam olarak 5.000 Sterlin'lik 7 ödül aldılar) Sinema sahiplerine ödül sistemi yok ama sinemalar onarım için özel borçlar alabilirler.

ISPANYA Son zamanlarda Sanat ve Deney sinemalarından söz ediliyor, ama böyle bir proje için özel bir sansür gerektiğinden bu çeşit sinemalar henüz yok. Dağıtımcı ve sinema sahiplerine yardım sistemi yok.

INGİLTERE Eğlence resmi olmadığından vergi indirimleri ya da yardım tasarıları yok.

TURKİYE Hayır.

Soru 9) **Sendika kısıtlamaları dolayısıyla endüstriye girmede bir güçlükle karşılaşılır mı? Sendikalar yapımların gözönüne alması gereken minimum standardlar koyarlar mı? Koyarlarsa ayrıcalık tanınır mı?**

FRANSA : Teknisyenler ve Yapımcılar Dernekleri arasında ortak anlaşmalar imzalanır.

İTALYA Endüstriye girmede özel bir güçlük yok. Yasa

yabancı işçiler çalıştırılması, dış stüdyolar, v.b. konularında sınır koyar. Her zaman sanat konularında ayrıcalık tanınır. Film yapımında çalıştırılan işçiler, Eğlence İşçileri Özel İş Bulma Bürosuna yazılmalıdırlar.

B. ALMANYA Hayır.

İSVEÇ Hayır.

DANİMARKA Hayır.

ISPANYA : İlkede güçlük var ama uygulamada bu daha azdır. Yönetmen olabilmek için adaylar Film Yönetmenleri Kurulunca onaylanmalıdır.

İNGİLTERE Profesyonel film çalışmalarına katılmak için sendika üyeliği gereklidir. Sendikalar ve Yapımcılar arasında çalışma koşulları v.b. konularında anlaşma yapılır, ama özel durumlarda bunlar terkedilebilir.

TURKİYE Hayır. Böyle bir güçlük yoktur. Yapımlar için ücretlerle ilgili standartlar vardır. Ancak uygulama bakımından zorunluluk yoktur. Ayrıca, Sine-İş Sendikasının aldığı bir karara göre, Pazar günleri, özel durumlar dışında çalışma yapılamamaktadır.

Soru 10) **Milli Film Enstitüsüne ya da Sinemateke yıllık bağış nedir? Bu endüstrideki bir vergiden mi sağlanır, yoksa doğrudan hükûmet bağışı mıdır? Enstitü - Sinematek a) sinema işletir mi; b) haber servisi var mıdır; c) yayın organları var mıdır; d) eğitimsel çalışmalar yapar mı; e) dağıtım servisi var mıdır; f) film endüstrisine yapılacak devlet yardımını yönetir mi?**

FRANSA Şimdiki yardım sistemi Fransız Sinemateki'ne mali yardımı da içine alır. Gelecekte, Sinematek giderlerinin endüstriyi destekliyecek fonlarla değil, doğrudan doğruya devlet yardımıyla karşılanması beklenmektedir. Oncelikle Sinematek arşiv olarak çalışır. Film göstermek için de iki sineması vardır.

İTALYA Cineteca Nazionale 50 milyon liretten az olmayan devlet yardımı alır. Eğitimsel amaçlarla tesislerinin yakınındaki Centro Sperimentale'de film gösterileri düzenleyen Cineteca temelde bir arşivdir. Cineteca İtalyan sinemasının tarihsel antolojilerini toplamıştır. Yayınları yoktur. Bianco Nero adlı dergi ve diğer yayınlar Centro Sperimentale tarafından yayınlanır.

B. ALMANYA : Wiesbaden'deki Alman Film Enstitüsü Federal Hükûmet, Hesse Eyaleti ve Wiesbaden şehrinden ödenekler ile Film Endüstrisi tarafından desteklenir. Alman Sinemateki Federal Hükümetten yardım alır. Uygulamada her ikisinin de sinemaları yoktur ve arşiv olarak çalışırlar.

İSVEÇ İsveç Film Enstitüsü'nün harcamaları bütünüyle sinema gişe gelirlerinden alınan % 10 fon yüzdesiyle karşılanır. Endüstriye resmi yardım sistemini yönetmek de dahil olmak üzere sözü geçen bütün işleri yapar.

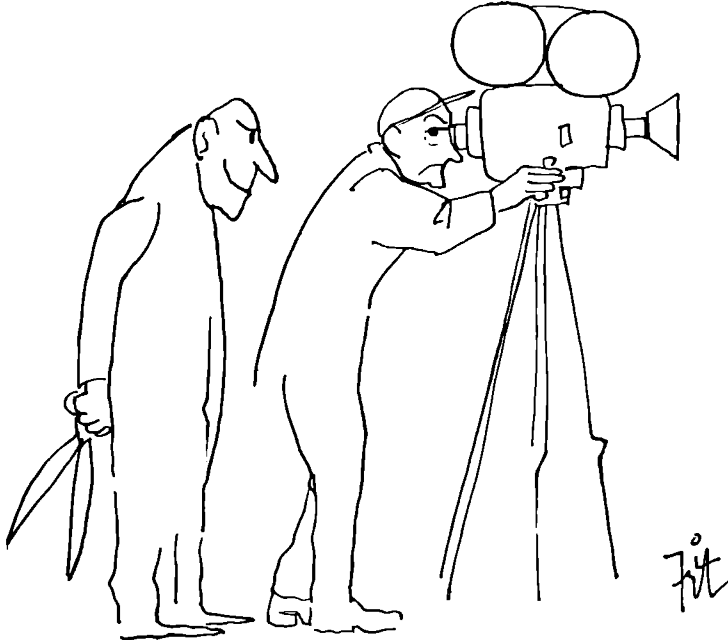
DANİMARKA : Danimarka Film Müzesi, Film Fonundan gelen ve Kültür Bakanlığınca yönetilen yıllık 1.000.000 Kroner bağış alır. Hükümet Film Bürosunun sorumluluğu olan eğitimsel çalışmalar ve yardım sistemini yönetmek dışında sözü geçen bütün işleri yapar.

İSPANYA :

INGİLTERE 1966/67 için 230.000 Sterlin olan İngiliz Film Enstitüsünün harcamaları, doğrudan doğruya hükümet yardımıyla karşılanır. (f) dışında sözü geçen bütün işleri yapar: Enstitü'nün Film Endüstrisine yapılan yardımı yönetmekle hiçbir ilgisi yoktur.

TÜRKİYE Sinematek, dernek olarak çalışan, özel bir kuruluştur. Şimdiki durumda, üyeleri dışında, herhangi bir bağıştan yararlanmamaktadır. a) Sinematek sinema işletmez. b) Haber servisi yoktur. c) Yayın organı olarak, «Yeni Sinema» adlı iki ayda bir çıkan bir sinema dergisi vardır. d) Yapar, e) Dağıtım servisi vardır. f) Hayır.

Çeviren **İlkay Alptekin**



YENİ DALGANIN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

ziya metin

Yeni Dalga, elbette ki birtakım yöneticilerin fikir birliğine vararak başlattıkları bir eylem değildir. Genç Fransız eleştiricilerinin sinemaya girmesile kendiliğinden başlamış olan bu akım, sonradan daha kıdemli bazı yöneticileri de bünyesine alarak A. Resnais, G. Franju kısa zamanda bütünlük gösteren bir kimliğe bürünmüştür. «Arts» ve «Cahiers du Cinéma» sütunlarından film alıcısının başına geçen bu gençlerin manevî hocaları G. Sadoul'dan çok A. Bazin olmuştur. Bazin'in kendisi ideolojik anlamda bir «muhafazakâr» dı. Öğrencileri durumundaki genç eleştiriciler de aynı eğilimi göstermiş, bir bölüğü burjuva olan, diğer bölüğü de burjuvalaşmaya özenen örneğin Truffaut - kimselerdi. Yazdıkları yıllarda Amerikan sinemasının hayranıydılar. Çoğunlukla toplumsal özden yoksun, biçimci yönetmenleri desteklerler, A. Hitchcock, H. Hawks hatta John Farrow'lara övgüler düzerlerdi. Kendilerine ad bile takılmıştı; Hitchcocko Hawksiyenler.. Bu gençlerin kültür seviyeleri yüksekti. Çoğu burjuvalar gibi iyi eğitim yapmak olanağını bulmuşlardı. İlk filmlerini de kendileri finanse ettiler, biribirlerini maddeten desteklediler. Kısa zamanda büyük üne erişmeleri bu yoldan gerçekleşti. Çıkış noktaları onları sağlam bir hedefe ulaştıramıyacaktı.. Dünya görüşleri gereği toplumsal özden, toplumcu yorumdan genellikle uzak kaldılar. Buna karşın biçim yönünden sinemaya getirdikleri yenilikler küçümsenecek gibi değildir. Bugün Bulgaristandan İsveçe, Polonyadan Kuzey Afrikaya kadar çeşitli ülkelerdeki birçok yönetmen Yeni Dalga'nın biçim özelliklerini benimsemiş bulunuyorlar.

Film dilinin temel unsuru olan montaj işlemi D.W. Griffith'lerin, V.I. Pudovkin'lerin koydukları prensiplerden kıl payı şaşmazken, Yeni Dalga'nın gelişmesile birlikte köklü bir değişiklik gösterdi. J.L. Godard «A Bout De Souffle» Türkiyede Serseri Âşıklar filminde zaman ve mekân birliğini umursamıyordu bile.. Oyuncu Belmondo «çat burada, çat kapı arkasındaydı..». Eski montajın zaman yitirten, filmin akıcılığını köstekleyen fazlalıkları fırlatılıp atılmıştı. Yalnızca süjenin asıl eylemi üstünde duruluyor, ana noktaların arasındaki duruk (statique) bölgeler gösterilmiyordu. Belmondo bir binaya mı girecek, kapıyı açıyor, koridoru geçişi gösterilmeden, doğrudan doğruya odanın içinde oluveriyordu. Arada zincirleme geçiş filân da yok. Tam bir plân kesintisi.. Aynı Belmondo bir yatağın üzerinde otururken, aynı zaman akışı içerisinden bunu izleyen plânda pencerenin yanında görülüyordu. Yataktan pencereye gidişi yönetmence gereksiz bulunmuş, gösterilmemişti (Film yurdumuza getirildiği zaman bir dublaj stüdyomuzun yetkilisi, seyircinin bu montajdan anlamıyacağını, filmi kopuk kopuk sanacağını öne sürerek, Türkçe kopyasını değiştirip düzelteceğini (!) söylemişti. Galiba yaptı da..) Böylesine bir montaj düzeninin en büyük faydası, filmi gereksiz çekimlerden kurtarıp sadeleştirmesi, ana fikirler üstünde durulmasını kolaylaştırmasıydı.

Yeni Dalga'nın «mekân» anlayışına getirdiği yenilik ise daha çarpıcıydı. Belli bir yerde geçen bir sahnenin arasına bambaşka yerlerde çekilmiş plânlar konuluyor, zaman ve mekân bütün boyutlarile aynı saniyelerde ele alınabiliyordu. (A. Resnais'nin Hiroşima Sevgilim ile başlayan uzun metrajlı filmleri ile J. L. Godard'ın bütün filmleri). Böylece tiyatronun zaman ve mekân birliğinden esinlenmiş eski montajın dar sınırları parçalanıyor, yönetmenin eline geçen zengin malzeme sinemayı daha çok bağımsızlaştırıyordu. Fakat bu yöntemin geniş çapta uygulanması elbette ki ortalama seyircinin yetiştirilmesine bağlıydı. Ama önemi büyüktü.

Yeni Dalga'nın biçim özellikleri bununla da bitmez. Örneğin bir sahnenin belli bir mizansenle filme çekildikten sonra aynı plânın üst üste birkaç defa tekrar edilmesinin ifade aracı olarak film diline ne büyük katkıda bulunduğunu şu filmleri seyredenler bilirler: Geçen Yıl Marienbad'da filminde Delphine Seyrig'in oteldeki odasında, yatağın yanındaki plânlar ve A. Varda'nın Mutluluk filminde J. C. Drouot'nun son bölümde boğulmuş karısını göl kenarında kucakladığı sahne..

Aslında sinema bugünün öteki endüstri ve sanat dallarına bakışta geri bile kalmış durumdadır. Örneğin Yeni Dalga yönetmenleri de oyuncunun ve fotoğraf direktörünün filmdeki yerlerini çağımıza uygun bir çerçeve içine yerleştiremediler. Senaryo problemini gereken titizlikte ele alamadılar. Bunu ancak biçime olduğu kadar toplumcu öze de değer veren kimseler yapabilecekler. Toplumcu öz ve biçim kaynaşması gerçekleştiği gün sinema salt «eğlence aracı» havasından çıkacak, halkların en çok faydalanabileceği niteliğe kavuşacaktır.

HABERLER

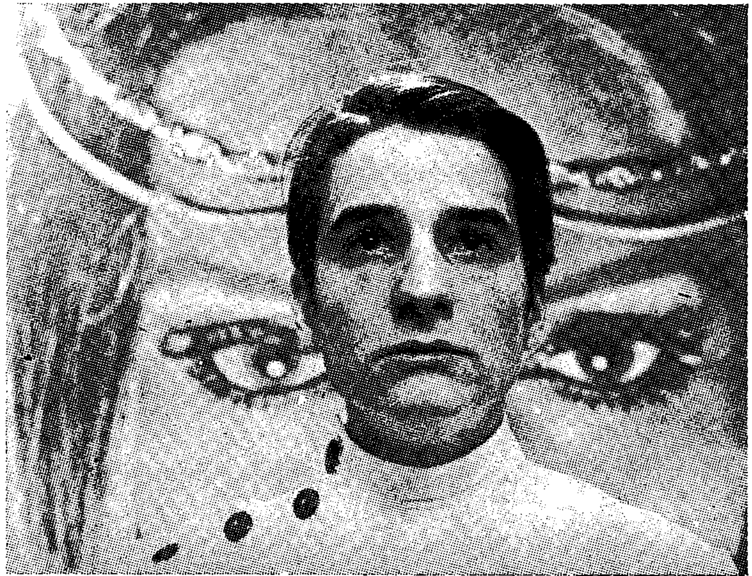
— «Cemal Pekin Tesisi» ilginç bir konuda yarışma tertip etti. Yarışmanın konusu «Türkiye'de sinemaların dağılışı ve bu dağılışın sebepleri» dir. Hazırlanacak incelemelerin bu dağılışın tarihi seyri, sinemaların sermayesi, koltuk sayısı ve makine gücü üzerinde durmaları öngörülmektedir. Üniversite öğretim üyeleri ve tesisten bir temsilciden kurulu jüri tarafından birinci seçilecek inceleme sahibine 4.000.—, ikinci seçilecek inceleme sahibine de 2.000.— TL. lık ödüller verilecektir. İncelemelerin en geç 31 Ağustos 1967 tarihine kadar adı, soyadı ve adresi bildiren bir dilekçe ile tesisin merkezine (Nişantaş, Emlâk Cad. No. 23, kat 3) makbuz karşılığında teslim edilmesi gerekmektedir.

— Robert Kolej Sinema Kulübü, sinemayı amatör alanda teşvik etmek ve yaymak amacı ile amatör sinemacılar arasında 8 ve 16 milimetrelik kısa filmler üzerinde bir yarışma düzenlemiştir. Yarışmaya her türden renkli veya renksiz 8 veya 16 milimetrelik filmler katılabilecektir. Filmler 5 ilâ 30 dakika arasında olabilecek, karton filmler için alt sınır 2 dakika olacaktır. Robert Kolej Sinema Kulübü kendi imkânlarıyla, birinci seçilecek filme 1000.—, ikinciye 500.— TL. ödül verecektir. Ayrıca bazı kurumlar derece alan filmlere özel ödüller vereceklerdir. Yarışmaya katılacak filmlerin en geç 1 Mayıs tarihinde Organizasyon Komitesinin eline geçmiş olması gerekmektedir. Değerlendirme 19 Mayıs tarihinde yapılacaktır. Jüri üyesi olarak Türkiyenin çeşitli illerinde faaliyet gösteren sinema kuruluşlarından delegelerin ve bazı sinema eleştiricilerinin davet edilmesi kararlaştırılmıştır.

— 1967 Uluslararası Krakovi (Polonya) kısa metrajlı film şenliği 6 - 11 Haziran tarihleri arasında yapılacak. Bu yılki şenlik başlangıcından bu yana dördüncüsü. Şenlik, Uluslararası Film Yapımcıları Federasyonu tarafından, uluslararası olarak niteleniyor. Bu yılki şenliğin konusu «XX. yüzyılımız». Bu konuda her türde kısa metrajlı filmler, toplumsal, artistik ve insancıl yönleriyle değerlendirilecek. Katılacak filmlerin süresi 30 dakikayı geçmeyecek ve daha önce film şenliklerine katılmış filmler yarışmaya katılamayacak. Şenliğe katılması kabul edilen filmlerin 1 Ocak 1966 ile 1 Mart 1967 tarihleri arasında çevrilmiş olmaları ve 16 ya da 35 milimetrelik olabilmekle beraber ses ve görüntü bandlarının aynı film şeridi üzerinde bulunması şenlik yöneticileri tarafından şart koşulmuş. Dağıtılacak ödüllerin hepsi de onur ödülleri. Ancak ödül kazanacak filmler Polonya Sineması tarafından satın alınacak. Bu konuda fazla bilgi Sinematek Derneği merkezinden alınabilir.

— 4. Knokke - Le Zoute Uluslararası deney filmi şenliği bu yılın sonunda 25 Aralık 1967 2 Ocak 1968 tarihleri arasında yapılacak. Belçika Sinematek'i tarafından yönetilen şenliğin amacı artistik yaratıcılığı ve araştırma çabalarını desteklemek. Deney flmi deyimi, sinematografik anlatımı yenileme ya da genişletme alanında yapılacak çalışmalar olarak anlaşılmak gerekiyor. Bu yarışma da yukarıdaki gibi daha önce şenliklere katılmamış filmlere açık. 35 mm. lik filmlerin ses ve görüntü bandlarının aynı şerit üstünde bulunması gerekirken 16 mm. lik filmlerin her çeşidi yarışmaya katılabilecek. Yarışma ödülleri birincisi 4.000 dolarlık diğerleri de herbiri 2.000 dolarlık olmak üzere beş tane. Ayrıca yarışmaya katılacak filmlerden beğenilenler film dağıtımcıları tarafından satın alınacak. Bu konuda da geniş bilgi için Sinematek Derneği merkezine başvurulabilir.

— Alain Resnais hayal-bilim havasını taşıyan son filmi Je t'aime, je t'aime / Seni seviyorum, seni seviyorum'a yakında başlayacak. Filmin başoyuncusu Claude Rich. Ancak Resnais, Rich'in karşısında oynayacak kadın oyuncuyu henüz bulmuş değil. Filmin konusu kendini öldürmeye kalkan bir adamın, görüntüler boyunca açığa çıkan giz'ini anlatıyor.



JERZY SKOLIMOWSKI/LE DEPART/KALKIŞ. 1967



PIER PAOLO PASOLINI/LA TERRA VISITA DALLA LUNA/ DÜNYANIN AYDAN GÖRÜNÜŞÜ. 1966



JEAN-LUC GODARD/LE PLUS VIEUX METIER DU MONDE/ DUNYANIN EN ESKİ MESLEĞİ. 1967

— Le Streghe / Cadılar filminin beş skeçinden La Terra Vista Dalla Luna / Yeryüzü'nün ay'dan görünüşü'nü çeviren Pier Paolo Pasolini bir kere daha herkesin dilinde. Önceki filmi Uccellaccie Uccellini'de olduğu gibi, Pasolini bu filminde de Toto ile Ninetto Davoli'yi, baba ve oğlu olarak kullanmış. Toto ve oğlu, Roma sokaklarında birine eş diğerine de anne olarak uygun gelecek kadını arıyorlar. Sonunda, dilsiz ve sağır Silvana Mangano'yu buluyorlar. Toto onunla evleniyor. Ancak evlerinin kötü durumda olması Toto'yu yeni bir ev satın almaya itiyor. Evi satın alacak parayı bulmak için Silvana Mangano kendisini Coliseum'dan aşağı atacak gibi davranırken baba oğulun aşağıda gelip geçenlerden para istemeleri kararlaştırılıyor. Herşey iyi giderken, Mangano'nun ayağı gerçekten kayıyor ve boşluğa düşüyor. Baba oğul yine yalnız kalmışlardır. Ancak eve döndüklerinde onu sağ olarak kendilerini beklerken bulurlar. Film bir düşünce filmidir. Bütün görüntüler renkli ve son derece çarpıcı özellikler taşıyor. Örneğin S. Mangano saçlarına kadar yeşil giyinmiş, Toto palyaço kılığında, kırmızı saçlı, oğlu portakal renginde bir pantalon ve mavi bir kazak giymişler.

— Michelangelo Antonioni İngilterede, yurt dışında çevirdiği ilk filmini tamamladı. Filmin ismi The Blow - up / Patlama. Antonioni bu kez bir cinayeti hareket noktası olarak almış. Ancak amacı hafif bir konunun aracılığıyla bir çağı tanımlamak. Genç bir moda fotoğrafçısının çektiği bir fotoğraf yüzünden 24 saat sürecek bir cinayet olayına karışmasını, Antonioni esas amacını gerçekleştirmek için bir paravan olarak kullanıyor.

— Jean Marie Straub (Nicht Versöhnt / Barışmamışlar) un Bach üzerinde yapmak istediği film genç Alman sinemasına yardım için kurulmuş bir kurumun Kuratorium Junger Deutscher Film yardımı kabul etmemesi üzerine, Filmkritik dergisi yazarı Enno Patalas, Volker Schlöndorff ve Alexander Kluge bir bildiri yayınladılar. Bu bildiride, yardımın kabul edilmemesinin büyük bir yanlışlık olduğu belirtildikten sonra bu filmin mutlaka gerçekleşeceği bildirilmekte ve gerekli 150.000 DM tutarındaki parayı sağlamak üzere bir yapım ortaklığı kurulduğu ilân edilmektedir. Teşebbüsün ilginç yanı halkın 500 ve 1000 DM'lik paylarla bu ortaklığa katılmasının istenmesi oluyor.

— Alain Robbe - Grillet'nin son filmi Trans-Europ-Express Paris'te çıktı. Film konusunda Pierre Billard, Express'te şunları yazıyor: «Bu film seyirciye bir polisiye gibi sunuluyor. Kişiler ve düştükleri durumlar, çağdaş mitosların ve dramların yapım kataloğunda rastlanan cinsten: Acemi - gangster, Polisler hesabına çalışan fahişe, kurnaz polis memuru, esrarlı buluşmalar, uyuşturucu madde dolu çanta, tecavüz, strip-tease, kovalama, cinayet, tutuklanma. Çoklarınca hafif bir eğlence olarak karşılanacak filmin bir ikinci görünüşü var. İşte asıl oyun burada başlıyor. Trans-Europ-Express birbirine geçmiş yollar arasında kalan bir insanın yol araması gibi seyrediliyor. Tek hayalgücü serbest olarak çalışsın. Çünkü Trans-Europ-Express herşeyden önce bir oyundur. Robbe - Grillet'nin de açıkladığı gibi, bir biçim oyunu, anlatanın kişileriyle bir oyunu, oyuncuların oyunu, kişilerin aralarındaki oyun. Çünkü oyun, düşsel olanla aynı anlamı taşır. İnsan'ın kendi yaşantısını yarattığını söylediğim zaman, aynı zamanda onu oynadığını da söylemiş olurum. Trans-Europ-Express, Paris eleştir-

tirmecileri tarafından genellikle çok iyi karşılandı.

— Roger Vadim, ünlü Barbarella'ya başlamadan önce, Edgar Allan Poe'nun hikâyelerinden hazırlanacak filmin bir skeç'ini çevirmeyi düşünüyor. Vadim'in seçtiği skeç, bir akıl almaz metapsikoz hikâyesi. Başoyuncusu da karısı Jane Fonda.

— Claude Chabrol'un çevirmeyi tasarladığı film konusundaki esrar perdesi kalkmış değil. Şimdilik bilinen tek şey filmin adı Happening. Kimilerine göre filmin büyük kısmı doğaçtan oynanacak. Oyuncular, yönetmen tarafından ileri sürülecek ve genellikle günlük konularla ilgili temalardan hareketle diledikleri biçimde oyun verecekler.

— 1966 Cannes şenliğinde Un Homme et Une Femme'la Altın Palmiye'yi kazandıktan sonra ayda 600 mektup almaya başladığını açıklayan Claude Lelouch, tasarılarını açıkladı: Hitlerin savaşı kazandığı takdirde neler olabileceğini anlatan Le Dernier Des Juifs/Son Yahudi, oyun konusunda bir taşlama olan Big Boss/Büyük Patron ve ölüme yargılı bir insanın son bir saatini saniye saniye anlatacağı bir film.

— Üçü Fransız, ikisi İtalyan, biri Hollanda'lı altı yönetmen Le Plus Vieux Métier Du Monde / Dünyanın En Eski Mesleği adını taşıyan filmin birer skeçini yönetiyorlar. Konu, tarih boyunca satılık kadınlar. Mağara devrini ele alan Franco Indovina'nın skeç'inde Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Roma İmparatoru Flavianus'un, karısını bir zevk evinde yakalayışını anlatan Mauro Bolognini'nin skeç'inde Elsa Martinelli, Gastone Moschin, Fransız Devrimi sırasındaki bir öyküyü anlatan Philippe de Broca'nın skeç'inde Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, 1900 tarihlerinde becerikli bir kadının serüvenini yansıtan Michael Pfeghaar'ın skeç'inde Raquel Welch, Martin Helot, günümüzde bu işin nasıl yapıldığını anlatan Claude Autant-Lara'nın skeç'inde Nadia Grey, France Anglade ve Francis Blanche, 2000 yılındaki aşk'ı anlatan Jean-Luc Godard'ın skeç'inde ise her zamanki gibi Anna Karina, Marilu Tolo ve Jacques Charrier oynuyorlar.

— XII. Tours kısa metrajlı film şenliğinde Fransa üç büyük ödülden ikisini kazandı. Ödül kazanan filmlerin ilki ünlü Luis Bunuel'in oğlu Juan Bunuel tarafından çevrilmiş. Adı: Calanda. İkinci film ise Claude Guillemot'nun çevirdiği Dialectique. Üçüncü büyük ödül bir Çekoslovak filmine, diğerleri de İngiliz, İtalyan, Rus ve Amerikan filmlerine gittiler.

— Anlaşılan Godard'ın bütün filmlerini gördüm diye övünecek kimselerin sayısı gitgide azalacak. Bu rekortmen yönetmen bir çırpıda iki filmi de dağarcığına attıktan sonra (Deux ou trois choses que je sais d'elle ve Made in U.S.A.) bir diğerine başlıyor: La Chinoise / Çinli. Oyuncuları Robert Bresson'un Au Hasard Balthazar adlı filminde ortaya çıkardığı, François Mauriac'ın torunu Anne Wiasemsky ile Jean Pierre Léaud.

— Robbe-Grillet, Godard'ın Çinlisine karşılık, yeni filmi La Japonaise / Japon'un senaryosunu hazırlamakla meşgul.

— Kurulduğu günden bu yana Louis Delluc ödülü ilk kez oybirliği ile verildi. 14 jüri üyesi, daha ilk turda ödülü Alain Resnais'nin La Guerre Est Finie / Savaş Bitti'sine verdiler.

— Cezayir'de Camus'nun romanı L'étranger / Yabancı'nın Visconti tarafından perdeye uyarlanmasında başrolü oynayan Marcello Mastroianni, yine Visconti'nin çevireceği Giacomo Puccini'nin hayatı'nda oynayacak. Aynı film ünlü soprano Maria Callas'ın beyaz perdeye geçmesine sahne olacak.



WALT DISNEY (1901 - 1966)



ZBIGNIEW CYBULSKI (1934 - 1967)

bir bizden bir sizden

Geçen sayımızdan bu yana üyelerimizden aldığımız mektupların çoğu bir nokta üzerinde birleşiyorlardı. Bu mektuplardan üyelerimizin büyük çoğunluğunun, sinema salonunda filmlerin geçişi sırasında sessizliğin bozulmasından şikâyet ettiklerini gördük. Sıralanan sessizliği bozucu olaylar arasında kimi üyelerin film sırasında konuşmaları, geç kalan kimi üyelerin sinema salonuna gürültülü bir şekilde girmeleri, kimilerinin de daha film bitmeden yerlerinden kalkmaları ön sırada yer almaktadır Özellikle sinematek gösterileri sırasında meydana gelmemesi gereken bu olayların dışında, bu kez salon güvenliğini bozucu bir olayın, ender de olsa, sinema salonu içinde, film geçerken sigara içilmesinin de çoğu üyelerimizin dikkatini çekmiş bulunduğunu gelen mektuplardan okuduk. Üyelerimizin daha iyi koşullar içinde filmleri izlemelerini engelleyen bu gibi olayların önüne geçilmesinde kendilerinin bize yardımcı olacaklarına eminiz.

Ocak ve Şubat aylarının gösteri programı Sinematek'in, üyelerine geçen aylarda olduğu gibi, aralarında sinema klâsikleri ve yeni sinema örnekleri bulunan kimi başeserleri sunmasını sağladı. Sinemanın en önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti iki filmiyle, **Vaghe Stelle dell Orsa / Büyük Ayının Soluk Yıldızı** ve **Il Gattopardo / Leopar** ile gösterilerde yer aldı. Üzerlerinde çok tartışılan bu filmler derginin elinizdeki sayısında yer alan Visconti incelemesiyle bir başka boyut kazanacak. Ocak ayında gösterilen **Seine Irmağı Paris'e Rastladı** ve Şubatta gösterilen **Kuzeyli Nanook** ile Sinematek üyeleri belge filmciliğinin en büyük ustalarından ikisini tanımak fırsatını buldular. Ivens'in belge'ye şiir kattığı filminin yanında Flaherty de salt belge filmciliğinin ilk örneklerinden biri ile gösteri programında yer aldı. Ocak ayının son gösterisi ise üyelerimizin en çok beğendikleri filmlerden biri olan Resnais'nin **Savaş Bitti**'si oldu. Şubat ayı gösterileri yukarıda belirtildiği gibi klâsikler ile yeni sinemanın bir alaşımı oldu. Geçen yıl Korkunç İvan adlı başeserini gördüğümüz büyük Eisenstein'in **Alexandre Nevsky**'sinin yanında eski bir ustanın en önemli filmini, Becker'in **Kırmızı Elli Goupi**'sini Büyük Sinema Klâsikleri serisinden seyrettik. Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda'nın, Polonya sinemasının belki de en



PER OSCARSSON/SULT/AÇLIK



ALBERTO LATTUADA/LA STEPPA/BOZKIR

önemli filmi olan **Küller ve Elmas** adlı filmi ile birlikte genç yaşta ölen Zbigniew Cybulski'yi anarken, yine Polonyalı bir yönetmenin, Jerzy Skolimowski'nin ilk filmini seyrettik. Bu son filmle, genç Polonya sinemasını tanımak yolunda bir adım daha atmış olduk - geçen yıl yine aynı yönetmenin ilk filmi olan Walkover / Terk'i seyretmiştik.

Mart ve Nisan ayları gösterileri hemen hiç tanımadığımız iki sinemanın en ünlü ürünlerini seyretmemiti sağlayacak Yunan Sinemasını en iyi filmleriyle, Cacoyannis'in **Siyahlı Kız** ve **Elektra**'sı, Koundouros'un ise **Küçük Afroditleriyle** tanıyacağız. Nisan ayında ise genç Kanada sinemasının üç filmini **Le Chat Dans Le Saç, La Fleur de L'âge, Le Festin des Morts** - göreceğiz. Mart ayı gösterilerinde, sinemanın gerçek ozanı olarak adlandırılan Dovjenko'yu sinematek üyeleri ilk kez **Zemlia / Toprak** adlı filmiyle tanıyacaklar. Daha yeni olmasına karşın, şimdiden bir sinema klâsiği olarak tanımlanan bir başka film de sinematek üyelerinin pek iyi tanıdıkları Federico Fellini'nin **La Strada / Sokak** (Türkiye'de Sonsuz Sokaklar adıyla gösterilmişti) adlı filmi olacak. Mart ayı gösterilerinin önemli bir filmi de ünlü Norveç'li yazar Knut Hamsun'un aynı adlı romanından uyarlanan ve baş erkek oyuncusuna 1966 Cannes şenliğinde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran, Henning Carlssen'in **Sult/Açlık** adlı filmi oluyor.

Sinematek'in ilân ettiği programları olduğu gibi, değiştirmeden göstermek konusundaki bütün dikkatine karşın bunların zaman zaman aksaması üyelerimizin çoğunu haklı olarak rahatsız etmektedir. İlân edilen bir programı değiştirmek bizim de istemediğimiz bir şeydir. Ancak, sağladığımız filmlerin kimi za man gelmemeleri ya da geç galmeleri, gönderilecekleri konusunda söz verilen filmlerin gönderilmemeleri bizi zaman zaman bu yola başvurmaya zorunlu olarak yönelten durumlar olmaktadır. Üyelerimiz kadar bizim de bunun önüne geçilmeistediğimiz açıktır.

Ocak ayından bu yana arşivimiz iki uzun metrajlı ve ondört kısa metrajlı konulu filmle zenginleşti. Uzun metrajlı konulu filmler François Truffaut'nun **400 Darbe**'si ve Giuseppe de Santis'in **Roma Ore 11/Roma Saat 11** adlı filmi. Kısa metrajlı konulu filmler ise Üniversite Film Merkezi filmleri ve Eczacıbaşı Kültür filmleri. Üniversite Filmleri **Hitit Güneşi, Siyah Kalem, Antalya Ormanları, Aktamar, Surname, Roma Mozaikleri, Göreme, Nemrut Tanrıları, Ben Asitavandas** ve **Eski Antalya'nın suları**. Eczacıbaşı Kültür Filmleri ise **Renk Duvarları, Göreme, Kırkpınar** ve **Yaşamak İçin**. Bunlardan başka sinemanın kimi başeserlerini arşivimize katmak için çalışmalar yapılmaktadır.

Önümüzdeki Nisan ya da Mayıs aylarında Fransız sinema yazarı Michel Delahaye'in bir Cahiers du Cinéma haftası düzenlemek için Istanbula gelmesi bekleniyor. Delahaye, genç sinemanın en önemli filmlerini beraberinde getirerek sinematek üyelerine sunacak. Ayrıca İtalyan sinema yazarı Dot. Verdone de sinematek tarafından davet edilmiş bulunmaktadır.

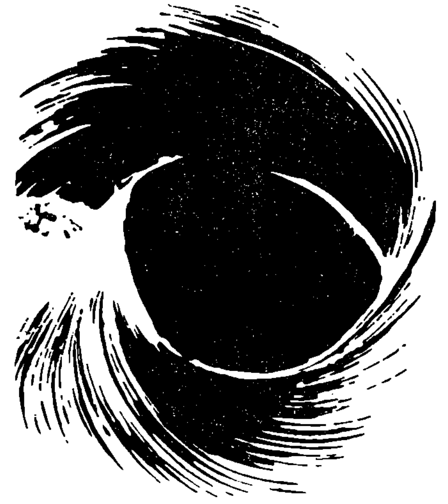
Sinematek uzun zamandır sürdürdüğü eğitimsel çalışmalarını bu kez daha programlı bir biçimde yeniden ele alıyor. Yakında başlayacak olan bu çalışmalar, sinemanın kuramsal yönü ile olduğu kadar, uygulama yönü ile de ilgilenenler tarafından izlenebilecek. Bu konuda yakında geniş bir açıklama yapılacaktır.

Türk sinemasını yabancı ülkelerde tanıtmak yolunda Sinematek'in yaptığı çalışmalar gittikçe gelişmektedir. Berlin Film Şenliği yöneticisi Dr. Bauer'den aldığımız bir mektupta Şenliğin seçim kuruluna sunulmak üzere önemli Türk filmlerinin sinematek tarafından seçilerek gönderilmesi istenmektedir. Gönderilecek filmler bugünlerde belli olacak ve şenliğe Türkiye adına katılıp katılamayacakları da seçim kurulundan geçtikten sonra anlaşılacak. Ayrıca Sofya Türk Filmleri Toplu Gösterisi, Paris gösterileri, Bükreş gösterileri ve Kanada canlıresim filmleri şenliğine gidecek filmler de bugünlerde seçilecek.

Sinematek Derneği'nin ilk genel kurul toplantısı 12 Mart 1967 Pazar günü saat 10.00 da Galatasaray Lisesi salonunda yapılacak. Toplantıda Sinematek'in geçen yılki çalışmaları gözden geçirilecek ve önümüzdeki yılın yönetim kurulu, onur kurulu ve denetçiler seçilecekler.

Sütunlarımız her zaman olduğu gibi okuyucu ve üyelerimizin mektuplarına açık olacaktır. Dileklerini yerine getirmeye elimizden geldiğince çalışacağız.

robert j. flaherty



GIOVANNI SCOGNAMILLO

«Sinema'nın Jean-Jacques Rousseau'su, sahne düzenine dayanan belge filimlerinin yaratıcısı, sinema sanatının doğurduğu büyük dehalardan biri.»

Georges Sadoul

İlk dünya savaşından hemen sonra, genç maden teknisyeni Robert Flaherty New-York'ta bulunuyordu. Uzun yıllar Kanada'nın antartik bölgelerinde yaşamış, Hudson boğazını aşmış, Baffin'e kadar uzanmıştı. 1913 ten beri, devamlı olarak beraberinde taşıdığı alıcısı ile, binlerce metre filim çekmişti. Sonra, günün birinde, yere attığı bir sigara yüzünden tüm bu malzeme yanıp kül olmuştu. Oysa Flaherty merceğin imkânlarını keşfetmiş, Kuzey'e dönüp bir filim çekmek gayesinden yılmamıştı.
den yılmamıştı.

36 yaşında amatör bir alıcı yönetmeni, amatör bir mühendis, amatör bir seyyah yapımcıların kapılarını aşındırmağa başlıyor. Oysa hiç kimse bu iri yarı, sert, inatçı genç adamın sözlerine güvenmiyor. Nihayet Flaherty, kürk ticaretini yapan Revillon Kardeşler Şirketi ile anlaşıyor. Eskimoları, eskimoların yaşantısını iyi biliyor, av seferlerini defalarca izlemiş, katılmıştır. Kürk avcılarının ilginç ve değişik yaşantılarını konu edinen bir belge filmi dolaylı bir şekilde büyük bir kürk şirketinin reklâmını yapabilecek niteliktedir. Flaherty bu tezi savunuyor ve Revillon Kardeşler'e kabul ettiriyor. İki yıl boyunca Hudson boğazının dolaylarında Port Huron'da Eskimo Nanook'un günlük yaşantısını kaydediyor genç yönetmen. Bir süre sonra Nanook Flaherty oluyor ve Flaherty Nanook. İlk defa olarak belge filmi - veya o zamanın deyimi ile «gerçekten alınan filim» - yeni bir boyut kazanıyor, insan ve doğa anlayışla, duygu ile izleniyor. İlkel bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı mücadelesini anlatan Flaherty - özellikle filmin ikinci yarısında - «garip», «değişik», «karakteristik» görülebilecek unsurlardan kaçınıyor. «Birçok seyahat filimlerinde bu filimlerin yaratıcıları kişilerini yüksekten izliyorlar; yakına gelmiyorlar, ayni düzleme inmiyorlar» diyor Flaherty, ve ilk denemesinde Nanook'a yaklaşıyor, insanca, kardeşçe yaklaşıyor, tüm ayrılıkları ortadan kaldırıyor, ilkel insanın insanlığını anlatıyor. Ve salt belge filminden hareket etmiş olan yönetmen belgesel romanın kurallarını, şeklini keşfediyor.

«Nanook of the North» (Kuzeyli Nanook, 1920 - 22) ile beklenilmiyen bir başarıya ulaşan Flaherty hemen profesyonel yapımcıların ilgisini çekiyor. «Famous Players Lasky» (bugünkü Paramount) şirketi yeni yönetmene ilginç şartları olan bir mukavele teklif ediyor: Flaherty Güney denizlerine kadar uzanıp oranın yerlileri ile ilgili bir filim çekecek. Flaherty kabul ediyor ve üç yıllık yorucu, tartışmalı bir çalışmadan sonra «Moana» (1926) doğuyor. Flaherty'ye filmi ısmarlıyan yapım şirketi, bu kez, beklemediği bir sürprizle karşılaştı: «mutlu adalar» dan «dünyadaki cennet» ten dönen yönetmenin filminde ne duygulu, pembe bir aşk hikâyesi, ne çıplak, esmer tenli dilberler, ne de gönül açıcı, hoş manzaralar vardı. Flaherty'nin eleştirdiği Pasifik adalarında insan bazen doğa ile geçiniyordu, oysa çoğu zaman bu ayni doğa ile çetin br savaşa girmek zorunluğunda kalıyordu. Flaherty'nin alıcısı egzotik serüven filimlerinin tuzaklarına kanmadan bir Conrad'ın, bir Stevenson'un acı insancıl dünyasını keşfetmişti. Eleştirmenler tarafından çok tutulan «Moana» Amerika'da, Almanya'da ve İngiltere'de ticari başarısızlığa uğradı, buna karşılık Paris'te ve Stokholm'da aylarca gösterildi.

«Famous Players Lasky» den sonra «Metro-Goldwin - Mayer» de bu devrimci, bu bağımsız yönetmeni denemek istedi. Şirketin elinde Frederick O'Brien'in «White Shadows of the South Sea» (Güney Denizlerinin Ak Gölgeleri) adlı romanı duruyordu. Aslında romandan çok bir seyahat gündeliği olan kitapta hikâye yoktu, oysa ismi çok ticari bulan yapımcı İrving Talberg israrla Flaherty'den



NANOOK OF THE NORTH/KUZEYLİ NANOOK. 1922



MOANA. 1926

bundan bir şeyler çıkarmasını istedi. Flaherty ve senaryo yazarı Laurence Stallings, Herman Melville'in «Typee» sini teklif ettiler, boşuna. Çaresiz Flaherty, ve şirketin yanına koyduğu Woody S. Van Dyke, Ray Doyle'nin bir senaryosu ile yola çıkmağa mecbur kaldı. Oysa, ilk baştan, yönetmen Robenson'u hatırlatan hikâyeye ısınmamıştı. Çekim ilerleyince yapımcının baskıları daha da arttı, sonuçta Flaherty çektiği malzemeyi ve, «Moana» da yetiştirdiği, görüntü yönetmeni Bob Roberts'i Van Dyke'e bırakarak çekildi.

Van Dyke tarafından tamamlanan, ve Avrupa'da gösterilen ilk sesli filim olan, «Güney Denizlerin Ak Gölgeleri» birçok değerli bölümlere (örneğin, inci avı sahnesi, «tabu» kızların dansı gibi) yer vermekle beraber gerek hikâyesinin basitliği gerekse oyuncuların aksaması yüzünden (Flaherty profesyonel oyuncu yerine yerlileri kullanmak için israr etmişti) başarısızlığa uğradı. 1927'de Yeni Meksika'da Pueblo Kızılderilileri üzerinde bir belge filmi çekmek için Fox şirketi ile anlaşan, kardeşi David, eşi Frances ve görüntü yönetmeni Leon Shamroy ile bir yıl çalışıp malzeme toplıyan sonradan, filme gereksiz gibi gördüğü bir aşk hikayesini sokmak istiyen, yapım şirketi ile bozuşan Flaherty yapımcılarla devamlı mücadelesini sürdürüyor. Halk Flaherty'nin filimlerini benimsiyor, eleştirmenler onu tutuyor, yapımcılar ise ondan çekiniyor. Ve Flaherty yılmadan denemelerine devam ediyor. Yıl 1929 Colorart Synchrotone Pictures şirketinin sayesinde Flaherty Alman yönetmeni Friedrich Wilhelm Murnau ile tanışıyor. Belge filimlerinin uzmanı ile dışavurumculuk akımının Hollywood'da yerleşen temsilcisi beraber bir filim çekmeği kararlaştırıyorlar. İki yıl sürece Bora-Bora ve Tahiti adalarında Flaherty ve Murnau, karşıt kişiliklerine rağmen, bir arada çalışıp «Tabu» (1928/31) yu çekiyorlar. «Tabu» (yasak) ilan edilen bir genç kıza aşık olan, onunla evlenemiyen, sevgilisinden ayrılmak zorunda kalan ve ölen bir inci avcısının hikayesini anlatan filmin konusunu Flaherty yazmıştı, oysa ve Flaherty'nin Sadoul'a açıkladığı gibi - yapıt çoğunlukla Murnau'ya ait gibi sayılabilir.

«Moana», «Güney Denizlerinin Ak Gölgeleri», «Tabu» üçlüsünden sonra Flaherty, bilmiyerek, Hollywood yapımcılarına yeni bir tür kazandırıyor Pasifik adalarında cereyan eden, egzotik, bol manzaralı, şarkılı, danslı aşk ve macera filimleri türü. Yönetmene pek uğurlu gelmiyen «mutlu adalar» yapımcıların elinde yeni bir koz oluyor, «Tabu» nun kadın kahramanı Reri, parlak vaadlerle, Hollywood'a çağrılıyor.

II.

Bu tartışmalı denemelerden sonra Flaherty için yeni çok daha özgür ve olumlu oysa, eskisi gibi güç bir dönem başlıyor. Tasarılar birbirini kovalıyor: 1930'da oyuncu Douglas Fairbanks ve yapımcı Alexander Korda ile birlikte Meksika'da bir boğanın hikâyesini anlatan bir filim çekmeğe hazırlanıyor, fakat filim yapılmıyor. (Yıllar sonra senaryoyu satın alan Orson Welles bu hikâyeyi çekiyor, R.K.O. şirketine teslim ediyor ve filmin izini kaybediyor). Aynı yıl Eisenstein ile tanışıyor, Meksika'ya geçebilmesi için yardım ediyor, nihayet, Rusya'ya gitmek ve orada Rus kadını hakkında bir filim çekmek gayesile, Amerika'yı terkediyor. Berlin'de Flaherty UFA şirketi ile temasa geçiyor fakat bu tasarı da suya düşüyor. Nihayet Grierson'un bir teklifini kabul ederek İngiltere'ye gdiyor ve orada, Grierson ile birlikte, «Industrial Britain» (Endüstri Ülkesi İngiltere) yi yönetiyor. Grierson'a göre Flaherty bu yapıtı ile «belgecileri izlenimci kuralın işkencesinden kurtarmıştı. Bundan sonra senfonik kaygılar bir yana bırakılacak ve bir olayın en yalın estetik yönlerinin uyumunu aramak yerine bilinçli bir şekilde, doğrudan doğruya gözlemi yapılacaktı.»

«Industrial Britain» dan sonra Flaherty eski bir tasarısını, Aran Adalarının halkı ile bir filim çevirmek, gerçekleştirmek imkânını buluyor: «Daily Express» in eleştirmeni Cedric Belfrage onu yapımcı Michael Balcon'a takdim ediyor ve Balcon yönetmenin tasarısını uygun buluyor.

Flaherty «Man of Aran» (Aran'lı Adam, 1933/34) ın doğuşunu bu şekilde izah etmiştir : «1929, Wall Street çöküşünden hemen sonra. Bizi Avrupa'ya götüren gemi Ağla-



MAN OF ARAN/ARAN'LI ADAM. 1934



LOUISIANA STORM/LOUİSİANA ÖYKÜSÜ. 1948

ma Duvarının bir şubesine benziyordu. (Zavallı bizler diyordu biri iflastan sonra, sefalet), (Sefalet? Açlık desenize), (İnsan alışınca fakirlik güç değil, oysa birkaç saatte binlerce dolar kaybetmek...). Aniden bir ses yükseldi (Sefaletinizle beni güldürüyorsunuz. Gerçekten sefil, bir avuç toprağa bile sahip olmıyan bir yere ne dersiniz?), (Bir avuç toprak mı?), (Öyledir; bir avuç toprağı bulunca da bu yerin halkı büyük bir ihtimamla onu toplar bir tohum eker). Adamın şivesinden İrlandalı olduğunu anlamıştık. Sonra bu inanılmaz yerin adını da söyledi bize Galway körfezinin açıklarında Aran adaları. İki ay sonra o adalara ayak basıyordum. Gözlerimle kayalıkların arasında tırnakları ile toprağı kazıp toplıyan insanları gördüm. O adalara yeniden döndüm, orada iki yıl kaldım. «Aranlı Adam» böyle doğdu, Londra'nın oniki saat mesafesinde yaşıyan bir ailenin hikâyesi.»

Ve bu ailenin acı, buruk hikâyesini anlatmak, en kusursuz, en olumlu yapıtını yaratmak için Flaherty en ilkel, en basit imkânları kullanıyor. Filmin teknik ekibinde sadece üç kişi çalışıyor : kendisi, eşi Frances ve yardımcısı John Taylor. Ve bu ekibin stüdyosu, laboratuvarı taştan yapılmış bir külübedir. Burada, benzinle çalışan ufak bir motoru kullanarak, yönetmen filmini yıkatıyor, basıyor; filmin «yıldız» ı Flaherty ailesinin hizmetçisi Maggie Dirrane'dir, hikâyedeki kocası genç balıkçı Colman King ve gene hikâyenin küçük kahramanı bir komşu ailenin oğlu Michael Dillane.

İki yıl boyunca Flaherty kayalıklarda, ıssız adada dolaşıyor alıcısı ile, insan ve denizin, insan ve sefaletin, insan ve doğanın mücadelesini adım adım kaydediyor. Ve bu mücadelede insan daima ön planda, insan direnmesile var oluyor, insan ilkel yaşantısı ile insanlığını açıklıyor. Bu insanların, bu erkeğin, bu kadının, bu çocuğun her hareketi, her davranışı önemli, değişmiyen ve tümü ile gerçek, gerçek ve doğru. 1934 Venedik Şenliğinde Büyük Ödülü kazanan «Aranlı Adam» kısmen yeni bir ticarî başarısızlık kaydediyor. Buna karşılık bir ödül yağmuruna tutuluyor: National Board of Review, Herald Tribune ve Japon eleştirmenlerinin ödülleri. Flaherty yeniden ticabir anlaşmaya girmek zorunda Sir Alexander Korda için Rudyard Kipling'in «Toomai of the Elephants» adlı romanını uygulayıp 1935 - 1937 yılları arasında Hindistan'da «Elephant Boy» (Fil Çocuk) u çekiyor.

Yeniden yönetmen - yapımcı çatışması doğuyor, yeniden başka bir yönetmen (Zoltan Korda) filmi tamamlıyor, yeniden filme Flaherty'nin uygun görmediği sahneler ekleniyor. Ve filimde, kala kala, Flaherty'nin damgasını taşıyan bir başlangıç bölümü ve, Aran'daki çocuğun Hintli kardeşi gibi görünen, küçük Sabu'nun keşfi kalıyor.

İki yıl sürece ve iki yıllık süre Flaherty'nin hayatında sık sık tekrarlanıyor yönetmen sinemadan uzak kalıyor, bu arada bir hikâye kitabı yazıyor «The Captain's Chair» (Kaptanın Koltuğu), nihayet Pare Lorentz'in davetini kabul ederek 1939 da Amerika'ya dönüyor ve Tarım Bakanlığının hesabına «The Land» (Toprak, 1939/42) adlı belge filmini çekiyor.

Flaherty gene yıllarca uğraşıyor, 25.000 mil katediyor, oysa gayesi Tarım Bakanlığının propagandasını yapmak değil, Amerikan köylüsünün hayat şartlarını incelemektir. Bir kez daha gerçekçi, dürüst sanatı konformist tutumla çatışıyor ve ilgili Bakanlık tarafından «cesaret kırıcı» görülen filmin gösterilmesi engelleniyor.

«(Toprak) da Flaherty, Amerika'daki yoksulluğun dramatik bir tablosunu çizmişti. Gerçi ortaya koyduğu dramın gerçek nedenlerine eğilmiyordu ama, duyarlığı ve özdenliği bakımından (Toprak), (Nanook) ile birlikte büyük belgecinin ikinci usta işi filmiydi» (Tarık Kakınç).

Savaş yıllarında Flaherty, kardeşi David ile birlikte, birkaç öğretici belge filimlerinde gözetmen olarak çalışıyor ve bu ara tasarılar kuruyor, özellikle Belçika Kongosunda çekmek istediği bir zenci ailesinin hayatı.

1946 da nihayet Flaherty bir ailenin hikâyesini anlatmak fırsatına kavuşuyor, oysa bu bir zenci ailesi değil : An-

tartik'teki Nanook'lardan, Aran'daki Colman'lardan sonra yönetmen Louisiana'daki Latour ailesinin yaşantısını ele alıyor. Ve böylece Flaherty'nin son filmi, ve son başarısı, olan «Louisiana Story» (Louisiana Öyküsü, 1946/48) doğuyor.

Filim, dolaylı bir propaganda olsun diye, Standart Oil tarafından sipariş edilmişti eski usta Flaherty'ye ve Flaherty yeniden coşuyor, insanlarla, doğa ile bir oluyor.

100.000 metre filim çekiliyor ve, sekiz aylık bir kurgu çalışmasından sonra, sadece 2.000 metre kullanılıyor. Küçük Joseph Boudreau'nun hayvanlarla tanıştığı bölümler üç ayda çekiliyor, toplam olarak 280.000 dolar sarfediliyor. 1948 Venedik Şenliğinde Büyük Ödül'ü kazanan yapıt her şeye rağmen Standart Oil'u tatmin etmiyor. Flaherty gene propaganda kaygusundan habersiz petrolün sömürmek üzere olduğu basit, mutlu bir ailenin hakkını, özgürlüğünü savunuyor, Louisiana bataklıklarında duygulu, şiirsel bir destan kuruyor. Bataklık, orman, durgun sular, doğayı keşfeden genç bir çocuk, basit, gerçek insanlar Flaherty alıcısı ile bunları anlatıyor, yaşatıyor ve son başyapıtını imzalıyor.

«Louisiana Story» den sonra «eski Usta» çekiliyor, kayboluyor, sinema dünyasından, sanatı ile, yapıtları ile sinema tarihine giriyor, kaynaşıyor, ve 23 temmuz 1951 günü sessiz sedasız bu çok sevdiği dünyaya veda ediyor. Ve ölümü ile sinema en salt, en gerçek şairlerinden birini kaybediyor, «gerçek büyük filimler ilerde gelecek. Büyük şirketlerin değil, amatörlerin, tutkulu, ticari gayeleri olmıyan kişilerin yapıtları olacak bunlar. Ve bu filimler sanat ve gerçekle yapılacak» diyen «dünyayı yeniden keşfe çıkmış» (Roger Regent) bir ustasını kaybediyor.

FLAHERTY'NİN FİLİMLERİ

Nanook of The North / Kuzeyli Nanook Yönetmen / R. J. Flaherty Yönetmen yard. / Thierry Mallet Konu / R. J. Flaherty Görüntü Yön. / R. J. Flaherty - Açıklama / Carl Stearns Clancy Oyuncular : Nanook, eşi Nyla ve çocukları Yapım / Revillon Fréres, 1920 / 22 (A. B .D.)

The 24 Dollar Island / 24 Dolarlık Ada Yapım, konu, yönetim ve görüntü / R. J. Flaherty Yapım yılı / 1925 (A. B. D.)

The Potter Maker - Story of A Potter / Çömlekçi - Bir Çömlekçinin Hikâyesi Yönetmen ve görüntü / R. J. Flaherty Yapım / Metropolitan Museum of Art, 1925 (A. B. D.)

Moana Yönetmen / R. J. Flaherty - Yönetmen yard. / David Flaherty - Konu / R. J. Flaherty ve Frances Flaherty - Görüntü Yön. / R. J. Flaherty ve Bob Roberts - Açıklama / Julian Johnston Oyuncular / Reri ve Matehi Yapım / Famous Players - Lasky Corporation, 1923 / 26 (A. B. D.)

White Shadows of The South Seas / Güney Denizlerinin Ak Gölgeleri Yönetmen / R. J. Flaherty ve Woody S, Van Dyke Konu / Frederick O'Brien'in aynı adlı kitabından Senaryo / R. J. Flaherty ve Ray Doyle Görüntü Yön. / Clyde de Vinna, Bob Roberts ve George Neagle - Müzik / William Axt Oyuncular / Monte Blue, Raquel Torres Yapım / Metro - Goldwyn Mayer, 1927 / 28 (A. B. D.)

Tabu Yönetmen / F. W. Murnau ve R. J. Flaherty Yönetmen yard. / David Flaherty - Konu / R. J. Flaherty Senaryo / R. J. Flaherty ve F. W. Murnau - Görüntü Yön. / Floyd Crosby Müzik / Hugo Riesenfield Oyuncular / Reri, Matehi, Bill Bambridge - Yapım / Colorart Synchrotone Pictures, 1928 / 31 (A. B. D.)

Industrial Britain / Endüstri ülkesi İngiltere - Senaryo ve yönetim / R. J. Flaherty ve John Grierson Görüntü Yön. / R. J. Flaherty Kurgu / John Grierson Yapım / Empire Marketing Board 1933 (İngiltere)

Man of Aran / Aranlı Adam - Yönetmen / R. J. Flaherty Konu ve Senaryo / Robert, Frances ve David Flaherty Yönetmen yard. / John Taylor - Görüntü Yönetmeni / R. J. Flaherty Müzik / John Greenwood Kurgu / John Monck Oyuncular / Colman «Tiger» King, Maggie Dirrane, Michael Dillane - Yapım / Michael Balcon 1933 / 34 (İngiltere).

Elephant Boy / Fil Çocuk Yönetmen / R. J. Flaherty ve Zoltan Korda Yönetmen yard. / David ve Frances Flaherty Konu / Rudyard Kipling'in «Toomai of the Elephants» adlı romanından Senaryo / R. J. Flaherty Görüntü Yön. / Oscar Borrodaile - Oyuncu / Sabu Yapım / Alexander Korda 1935 / 37 (İngiltere)

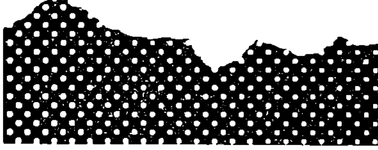
The Land / Toprak Yönetmen / R. J. Flaherty Yönetmen yard. / İrving Lerner, Douglas Baker, Frances Flaherty Senaryo / R. J. Flaherty Görüntü Yön. / R. J. Flaherty - Özel etkiler / Floyd Crosby Müzik / Richard Arnell Kurgu / Helen Van Dongen Açıklama / R. J. Flaherty Yapım / A. B. D. Tarım Bakanlığı 1939 / 42.

Louisiana Story / Louisiana Öyküsü Yönetmen / R. J. Flaherty Konu ve Senaryo / Robert ve Frances Flaherty Görüntü Yön. / Richard Leacock - Müzik / Virgil Thompson Oyuncular / Joseph Boudreaux, Lionel Le Blanc, Frank Hardy, C. P. Guedry - Yapım / Standard Oil Company, 1946 / 48 (A. B. D.)

Kaynaklar :

Tarık D. Kakınç «Ünlü Sinema Rejisörleri», Elif Yayınları, İstanbul 1963.
Pierre Leprohon «L'exotisme au cinéma», Ed. Jacques Susse, Paris 1945.
Mario Gromo : «Robert Flaherty», Guanda Editore, Parma 1952.
Georges Sadoul «Dictionnaire des Films», Ed. du Seuil, Paris 1965.
Georges Sadoul «Dictionnaire des Cinéastes», Ed. du Seuil, Paris 1965.
Carl Vincent : «Storia del Cinema», Garzanti, Roma 1949.
G. Scognamillo : «F. W. Murnau», Bianco e Nero, Haziran 1953.

SKOLİMOWSKİ VE EYLEM İÇİNDE İNSAN



RYSOPİS / ÖZEL BELİRTİSİ YOK. Jerzy Skolimowski yönetiminde çevrilmiş bir Polonya filmi. Yapım / Lodz 1964. Senaryo / Jerzy Skolimowski. Görüntü Yönetmeni / Witold Mickiewicz. Müzik / Krzysztof Sadowski. Oyuncular / Jerzy Skolimowski, Elizabeta Czyzewska, Tadeusz Mins, Jacek Szczek, Andrzej Zarnecki.

Gerçek Değil
Adamın biri der ki : Neden burada olduğumu bilmiyorum.
Yıllar ya da aşk, gençlik gibi şeylerden sonra eli boynunda herşeyi düzeltmek ister.
Düzelttiği boyunbağının duruşudur.

Jerzy Skolimowski

I

«Rysopis» in kahramanı adı hoşuna gittiği için üniversitenin Ichthyologie bölümünü seçmiştir. Hoşuna gitmesinin nedeni de rastladığı kişilerce Ichthyologie sözcüğünün garip karşılanışı, anlamının ne olduğunun soruluşudur. Skolimowski kelime oyunlarının ardında uyumsuz bir başkaldırışın gizli mutluluğunu arar görünür. Zaten «Rysopis» in özünü oluşturan çatışma sözcüklerle eylem arasındaki karşıtlıklardan çıkar. Filmin kahramanının söyledikleriyle davranışları birbirini tutmaz. Sürekli yalan söyler Skolimowski. Arkadaşına yalan söyler, annesine yalan söyler. Ancak önceden tasarlanmış, ölçülebilmiş yalanlar değildir bunlar. Uyumsuz bir başkaldırışı yürütmek için yapar bunları. Skolimowski hikâyesinin sınırını önceden saptamıştır. Anlatmak istediği askere gitmeden önceki birkaç saatini nasıl geçirdiğidir. Kaderi çizilmiştir Skolimowski'nin. Önemli olan bu durum karşısındaki davranışı, tutumudur. Skolimowski alır kamerasını, sabahın karanlığında kendi kendisini izlemeğe başlar. Kamera «Rysopis» de oyuncu yönetmenin gölgesi gibidir. Eylemini bir bütün içinde ele almak ister. Filmin plânları uzun sürelidir bu yüzden. Skolimowski teknik engellerin en son sınırlarını zorlayarak eylemini başından sonuna kadar sinema dilinin en küçük birimi içinde kavramağa çalışır.
Skolimowski tıpkı Godard gibi sürekli eylem içindedir. Askerlik şubesine başvurur, hastalanan köpeğini baytara götürür, arkadaşlarıyla çene çalar, üniversitede bir kızla arkadaşlık kurar, annesine telefon eder, sevişir, dövüşür, radyo röportajında konuşur, beraber yaşadığı kadından ayrılır, askere gider. Ancak Skolimowski «Rysopis» de Godard gibi trajik yapı kurmaz. Godard'da aşk, kıskançlık, ölüm temaları uyumsuz bir yaşantı çerçevesi içinde yerini alır, çağdaş bir trajedinin boyutlarını oluşturur. Skolimowski bütün bu trajik boyutlardan arınmış görünür. İstediği şey, bir belge filmcisi gibi yalnızca eylemi saptamaktır. Bir şehrin günlük yaşantısında bireyin birkaç saatlik eylemi önemlidir onun için. Yazdığı şiirdeki «Düzelttiği boyunbağının duruşudur» sözünün sinematografik yorumudur «Rysopis».

II

Polonya'da devlet bir «outsider» e memnunlukla elini uzatır. Ancak çoğuzaman ikisi de sağ ya da sol birbirlerine aynı eli uzatırlar, bu yüzden de bir türlü elleri birbirine kavuşmaz.
Skolimowski kaderi çizilmiş kişinin eylemini anlatıyor demiştik. Bu işi yaparken ne doğrudan doğruya bir toplum - birey çatışmasının ne de sosyal temellere oturtulmuş bir yabancılaşma olayının incelemesine girişir. Skolimowski eylemiyle başbaşadır. Yargıdan kaçar hep. Belirli ölçülere dayanarak «Rysopis» deki Skolimowski'yi anlamağa çalışmak boşunadır. Anlatım biçimi de hızlı çabuktur. Sıkılan kişinin bir yerde duramamasının hızına, çabukluğuna eşittir. Filmin bölümleri Skolimowski-nin yaşantısına uygun olarak birbiri ardına solukalmazcasına sıralanırlar. Bir güvensizlik seline kapılıp gitmiş gibidir Skolimowski. Güvensiz olduğu için bağlanamaz. Güvensiz olduğu için bir değer bulamaz. Bilinçli olarak toplumda yerini arıyan biri denemez Skolimowski-ye. Toplum içinde ya da dışında olmak gibi bir düşüncesi yoktur. Kişi nasıl davranıyorsa öyle davranır. Davranış davranışıdır. Godard'ın Godard olması gibi Skolimowski de Skolimowskidir. Eylemin dışında hiç birşey yoktur. Özgürlük, aşk kavramlarının Skolimowski-nin sözlüğünde yeri olmaması, Ichthyologie sözcüğü gibi tepki uyandırmadığıdır. Oysa Skolimowski «Rysopis» de birkaç saat içinde üç ayrı kadınla ilişki kurar. Kadınlar da Skolimowski'nin dışında kalan herşey gibi kalıcı bir anlam taşımazlar. Skolimowski'nin eylemi içinde bir görünüp kaybolurlar. Skolimowski'nin güvensizliği eylem içinde oluşur giderek uyumsuz bir başkaldırışa yönelir. «Filmlerimin konusu şiirimizdeki mısralara dayanacaktır» diyen Skolimowski'nin sinema serüveninin nereye varacağı kestirilemez. Skolimowski için eylem sinemadır çünkü.

Tanju AKERSON



RYSOPIS/OZEL BELİRTİSİ YOK. 1964

BELGE FİLMİ ÜSTÜNE NOTLAR
JORİS İVENS



Joris Ivens'in bu yazıdaki notlarının «Pekin» bölümü, İvens'in 1957 de Kızıl Çin'de belge filmleri üzerine verdiği derslerden alınmıştır. Bu dersler 10 bölüme ayrılmaktaydı

1. Konuların çeşitliliği,
2. Senaryo,
3. Teknik yönetim,
4. Yeniden yapım («Reconstruction»: İngilizce'den çevrilmesi güç olan bu sözcük ile Ivens hem geçmiş belgelerin kullanılmasını, hem de geçmişte gerçekten varolmuş olayların yeniden yaratılmasını kasdediyordu),
5. İnsan nasıl gösterilmeli,
6. Görüntü,
7. Kurgu,
8. Konuşmalar,
9. Müzik,
10. Ulusal biçim.

«Paris Notları» ise 1958 de LA SEINE A RENCONTRE PARIS/SEINE IRMAĞI PARİS'e RASLADI filminin çekimi sırasında tutulmuş notlardan bölümlerdir.

PEKİN NOTLARI

Konulu film ve belge filmi arasındaki ayrım üzerine bir söz. Bir zamanlar konulu filmler sinema sanatının gerçek temsilcisi olarak görülürdü, belge filminin de gerçek sanat değeri olmayan bir çeşit araştırma olduğu kabul edilirdi. Bu değişmiştir, bugün belge filmleri de büyük ilgi ve saygı görmektedir.
Belge filmi, sinema sanatının bilincidir.
Bir belge filminin amacı, görevi nedir?
Bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek, esinlemek, oyalamak.
Seyirci filmlerimizi niçin sevmiyordu?
Özgün yönlerinin yetersizliğinden.
Tümü de birbirlerinin çok benzeri, şematik, fazla kuramsal, hayalgücü yetersiz, ulusal nitelikleri hiç önemsemeyen, alışılmış kalıplarla dolu, kuru yapıtlar olduklarından.
Kısacası belge filmlerinin büyük kısmı seyirci için basbayağı bir sıkıntı maskesine bürünmüş gibidir.
Bunu yok etmek için ne yapmak gerek?
Sanatımıza daha da hâkim olmak.
Sanat, siyaset ve teknik alanlarında kendimizi kuramsal bir şekilde daha da geliştirmek.
Topluma yakın yaşamak.
Her zaman için gerçeğin derinliklerine inmek.
Belirli belgesel yöntemlerimizi kullanmak.
Şekilleri ve içeriği gerçeğe sadık kalarak değiştirmek ve geliştirmek.
Özgürlüklerimizi, düzenliliğimizi ve sınırlarımızı daha iyi tanımak.
Seyircilerin ve eleştiricilerin tepkilerini yakından izlemek.
Bize özgü olan sanat şeklini - belge filmini - tanımak ve ona inanmak.
Bazıları kolay ve dolambaçlı bir yolu denediler ve diyorlar ki: Yeniden yapım (reconstruction) bizi kurtarabilir.
Bu yanlıştır. Yeniden yapım, sorunun ancak çok ufak bir bölümüdür.

Sorun, temele daha çok dayanan bir şeydir.
Bazıları gerçeğin daha derinliklerine ineceklerine ondan uzaklaşarak soruna bir hal çaresi bulmayı denediler.
Bazıları belge filmine gerektiği kadar hayalgücü katılamıyacağını, dolayısiyla da belge filminin sanat değeri olamıyacağını söyliyerek soruna bir hal çaresi bulmayı denediler.
Bunlar yanlıştır.
Sanatımız gerçeğe bağlıdır.

Görüşlerimiz ve gereçlerimiz, doğrudan doğruya gerçekten alınmış görüntülerdir. Evlerimizin temel taşıdır bu. Ama sanatımız, seçmeden ve bu ilk ve temel gereçlerin çekimden önce, çekim sırasında ve çekimden sonra sıralanmasından doğar. Gerçeğe dayanan yaratıcı bir hayalgücü gereklidir.
Bir grev, bir yapı işi, bir köy konulu filmde anlatılamaz, çünkü o zaman grev, yapı işi, köy ancak birer dekor olurlar. Hayır. Grevin, yapı işinin, köyün insancıl, ahlaksal, toplumsal, ekonomik, şiirsel değerlerini en yüksek derecelerine dek yüceltmeliyiz.

Hareketlere ve varlıklara inanç. Bir süzgeçden geçirmeye, saflaştırmaya çalışmadan gerçeği en derin yerlerine dek kazmalıyız.
Belge filmi, gerçekle bir savaştır.
Gerçeğin tükenmez kuyusunda iyi bir arayıcı gibi kazmak: filmcilik ancak bu yoldan gerçek toplumsal değerine ulaşacaktır.
Bugünün tarihini, topluca, bugün için ve gelecek için yaziyoruz.
Belge filmi çevirmek güç bir sanattır.
Dünya, stüdyomuzdur.
Bu stüdyoda «sessiz durulmasını» isteyemeyiz. Bizimki, uzun bir çıraklık devresi gerektiren toplu bir sanattır.
Gerçeğe de bir şans tanımak.
Bir belge filminin amacı genellikle toplumsal, ekonomik, teknik, siyasal, kültürel bir sorunu, topluma tüm fikirleri öğretmeye yardımcı olacak veya ona toplumsal bir hal çaresi bulduracak şekilde anlatmaktır.
Belge flminde br soruna hal çaresi bulunması için çalışılırken, unutulmaması gereken bazı temel sorunlar var-

dır. Filminizde gerçekten ne demek istiyorsunuz, bunu kimlere söylüyorsunuz, hangi etkiyi yaratmak istiyorsunuz? Nasıl söyliyeceksiniz? Bunu başarabilmek için hangi zihnî veya duygusal öğeleri, hangi artistik yollardan kullanacaksınız?

Düşüncel öğeleri, gerçek olayları yeniden yaratarak ve seyircinin bilincini kurguyla ve bir konuşmayla etkileyerek, **Duygusal öğeleri** de lirik, yerici, şiirsel, dramatik, veya daha başka bir duygusal yola başvurarak kullanmanız gerekir.

Çok çeşitli tema ve dolayısıyla da çok çeşitli konu istiyorum. Bunların her biri de çok çeşitli üslûp ve biçimler isterler Her konu kendine en uygun düşecek biçimle anlatılmalıdır. Ancak ve ancak bu yoldan hem yüksek sanat değeri olan, hem de gerçek siyasal etkisi olan ilginç belge filmleri çevirmek için gerekli ustalığa erişmek mümkündür.

(«Pekin Notları» Raymond Bellour tarafından derlenmiş ve İngilizce'den Fransızca'ya çevrilmiştir.)

PARİS NOTLARI

İkinci ayrımın görüntüleri üzerine.

Sabahın erken saatlerinin ışığı. Güneş iyice yükselmemiş henüz. Bazan, görüntüye özel bir etki vermek, ilk bölümün yumuşak renklerinde garip bir değişim yaratmak için bir filtre kullanmak gerekecektir. Artık Paris kendini gösteriyor...
Rüzgâr çıkacaktır.

Unutmayalım ki her zaman için Seine ırmağının görüş açısından bakıyoruz. Çalkantılar ve akıntılar Seine'in duygularının anlatılmasında çok önemli olacaklardır. Şaşkın, coşkun, sinirli, huzursuz... Bunun için rüzgâr gerekli. Bu bölümde, bazan, alıcı insanları görmek için kayıklara bindirilecektir.

Araştırma yöntemi bu bölümde başlar. Bu bölümde Seine ırmağı kenarında çalışanları gösteren görüntüler ağır basacaktır. Ama unutmayalım ki, bu çalışma defalarca filme alınmıştır. Bizi etkileyecek olan, çalışmanın dinamizminden çok, insancıl yönü olacaktır. Örneğin, tekrarlanan çalışma hareketlerinden önce ve sonra yapılan hareketler, iyi yürümeyen işler, işçilerin iş sırasındaki ilişkileri. Gizli alıcı kullanılmalı. Kayıklardan iki ile üç numaralı küçük sahneler çekilecek.
Bu sahnelerin her birinde **bir şey olması** gerek. Sonuç olarak, Seine'in kıyısından alınmış ince çekici, çarpıcı bir kaç görüntü alınması gerek. (Bruegel'in tablolarıyla karşılaştırılabilecek ufak ufak sahneler.)

Üçüncü ayrımın görüntüleri üzerine.

Bu ayrımda artık gizli alıcıyla tam araştırmaya başlanmıştır. Bu, insanların duygularının, aralarında geçen küçük olayların araştırmasıdır.
Haliyle, görüntünün niteliğinin ve çerçevelemenin (kompozisyonun) etkisi çoktur, ama bu ayrımda daha önemli bir şey vardır
Görüntünün içindeki duysallık. Yani hareketlerin **gerçek anlatımı,** gözlerin, ellerin, âşıklar arasındaki bakışların, Seine'e doğru çevrilen bakışların, «gereksiz» hareketlerin, insanlar arasındaki ufak şakaların... Bütün bunlar, çok güzel bir şekilde çerçevelenip çekilmiş, ama tazeliğini, çarpıcı niteliğini yitirmiş iki âşığın resminden daha önemlidir.

Filmimiz hakkında bir nokta daha: Filmimizin dramatik bir «yolu» bir öyküsü (hattâ belge filmine göre bir öyküsü bile) yoktur. Filme yön veren, sadece Seine ırmağının doğal sınırlılığı içinde aldığı yoldur. Önemli olan, her ayrımın görüntüleri içindeki duysallık, ilişkileri ve oranlarıdır. O halde, görüntüler arasındaki görsel süreklilik çok önemlidir. Kurgu her zaman için göz önünde bulundurulmalıdır.

Gizli alıcıyı elverdiği kadar kullanabilmek için hareketsiz sahneler (gerçekten olağanüstü sahneler olmadıkça) çekilmemelidir. Sahnelerde her zaman **bir şey olmalıdır.**

Artsept dergisinden çeviren **Sinan Fişek.**



IVENS PICASSO İLE



REGEN/YAĞMUR. 1929

İvan'ın Çocukluğu Üstüne

Jean Paul Sartre

Sartre'in Unita gazetesinde (9 Ekim 1963) yayınlanmış olan mektubu.

Altın Arslan jürisi, «İvan'ın Çocukluğu» nu en yüksek ödülle değerlendirdi: fakat bu, tuhaf bir «batılılık» belgesi, ve aynı zamanda, eğer italyan solu ona fena gözle bakarsa, Tarkovski'den şüpheli bir küçük - burjuva yapmak için yardımcı oluyor. (...)

Filmi Moskova'da, özel bir gösteri sırasında, sonra herkesle beraber gençlerin ortasında gördüm. Onun, Devrimin mirasçısı, bir an için bile onu suçlamayan ve tersine kıvançla sürdürmeye niyetlenen bu yirmi yaş çocukları için neyi ortaya koyduğunu anladım: onamalarında, sizi temin ederim, «küçük - burjuva» tepkisi olarak tanımlanabilecek hiçbir şey yoktu. Söylemek gerekmez ki, bir eleştirici yargılamak zorunda olduğu eser üstünde her çeşit sakıncayı belirtmekte özgürdür. Fakat Sovyetler Birliği'nde tutkulu tartışmaların konusu olmuş ve - gene olmakta süregelen bir filmin karşısında böylesine yanılma korkusu göstermek doğru mudur? Ne bu tartışmaları, ne onların derin anlamını hesaba katmaksızın, sanki İvan'ın Çocukluğu S. Birliği'nde sık sık görülen bir ürünün örneği imişçesine eleştiride bulunmak doğru mudur?

Gelenekçilikten, ve aynı zamanda ekspresyonizmden, artık aşılmış sembolizmden söz edildi. Bizzat bu şekilci eleştiricilerin günün geçtiğini söylememe izin veriniz. Antonioni'de, Fellini'de sembolizmin kendini saklamaya çalıştığı bir gerçek. Fakat bu tek sonuçla, o daha çok parlıyor. Ve Italyan yeni - gerçekçiliği de sembolizmden uzun boylu sakınamamıştı. Burada herhangi bir eserin, hattâ en realistinin sembolik görevinden konuşmak gerekecek. Bizimse ona zamanımız yok. Zaten Tarkovski'nin başına kakılan daha çok onun sembolizminin yapısı: sembolleri ekspresyonist ve gerçeküstücüymüş. Bunu ise hiç kabul edemem. Çünkü bunda, önce, S. Birliği'nde bile yitmek yolunda olan bir çeşit academisme'in taşıdığı genç yöneticiye karşı bir suçlama bulunmaktadır. Oradaki bazı ve buradaki en iyi eleştiriciler için Tarkovski, Batı'daki aşınmış yöntemleri ivedilikle benimsemiş ve hiç seçmeksizin onları uygulamış görünüyor. O, İvan'ın düşleriyle kınanıyor: «Düşler! Biz, Batı'dakiler, nice zamandır düşlerden yararlanmayı kestik! Tarkovski gecikmiş: bu, iki savaş arası iyi olabilirdi!» İşte, yeterli kalemlerin yazdıkları.

Fakat Tarkovski 28 yaşında, ve inanınız, batı sinemasını çok az tanıyor. Kültürü, temel bakımından ve zorunlu olarak sovyet kültürüdür. (...)

İvan delidir, bir canavar; bir küçük kahraman; gerçekte, savaşın en günahsız, en işe dokunan kurbanı; sevmekten geri duramayacağınız bu çocuğu şiddet yarattı. Naziler annesini öldürdükleri, köyünün halkına işkence ettikleri zaman, onu da öldürdüler. Bununla beraber İvan yaşıyor. Fakat başka yerlerde, yakınlarının düştüğünü gördüğü o şifa bulmaz zaman içinde yaşıyor. (...) Sanıyorum, intihara doğru yönelmiş bu çocuk için geceyle gündüz arasında ayırım kalmadığını öylesine iyi gösterişi dolayısıyla Tarkovski'yi övmek gerekir. Her durumda, o bizimle yaşamıyor.

Eylemler ve görüntüler sıkı sıkıya birbiriyle ilgilidir. Büyüklerle olan ilişkisine bakınız: birliklerin içinde yaşıyor; subayların, yiğit gözüpek, fakat «normal» insanların içinde. Trajik bir çocukluktan acı çekmemiş olan onlar, İvan'ı karşılarlar, onunla ilgilenirler, ve ne pahasına olursa olsun, onu «normalleştirmek» emelini taşırlar. Cephe gerisine, okula yollamak isterler. Fakat çok geç: o artık ana - baba gereksinmesi bile duymamaktadır; bu yoksunluktan daha derin olanı, İvan'ı yalnızlığa tutsak kılan, **yaşanmış** işkencesinin silinmez dehşetidir. Gitgide subayları, çocuğu bir şefkat, bir şaşkınlık ve acılı bir çekingenlik karışımı içinde benimserler: onlar, onda, düşmanın kökten değiştirdiği, ancak caniyane itişler içinde kendini bulan (kasatura örneği), ama savaşla barışın bağlarını kesemeyen, öylesine güzele, nerdeyse kin uyandıran mükemmel bir canavar görüyorlar. Şimdi İvan'a, yaşamak için o uğursuz evreni gerekmektedir; savaşın ortasında korkusundan kurtulmuştur ama, cephe gerisinde yürek sıkıntısına yenilmiştir. Küçük kurban, kendine gerekeni bilmektedir: kan, öç, onu yaratan savaş. Bununla beraber iki subay onu severler, İvan'a gelince, tüm söylenebilen, onlardan nefret etmeyişidir. Sevgi, onun için, önü asla kapatılmamış bir yoldur. Sayıklayışları, gözüne görünen görüntüler, hiçbir şekilde karşılıksız değildir. (...) Gerçek, bütün dünyanın bu çocuk için bir görüntü ve aynı çocuğun, bu canavar ve kurbanın, bu evrende, **ötekiler için bir görüntü** oluşudur. Bu nedenledir ki, çocuğun ağaçlar arasındaki gerçek koşusundan anasının yalancı ölümüne kadar her şeyi çizerek iki kısım, bizi, ustaca çocukla savaşın hem gerçek hem düzme dünyasına sokar. (...) Çılgınlık mı? Gerçek mi? Hem biri, hem öteki: savaşta tüm askerler delidir; bu çocuk canavar, onların çılgınlıklarıyla ilgili nesnel bir tanıklık, çünkü en delisi o. Şu halde söz konusu, ne ekspresyonizm, ne sembolizm, fakat konunun dilediği bir anlatış biçimi; genç ozan Voznessenski, onu «sosyalist gerçeküstücülük» diye isimlendiriyordu.

Temin anlamını bile kavramak için eser sahibinin niyetlerine daha derinliğine sızabilmek gerekli: savaş onu yapanları öldürüyor, hattâ ondan arta kalsalar bile. Ve daha da derin bir anlamda: tarih, o tek ve hep aynı eylem, kahramanlar istiyor, onları yaratıyor ve kahramanlarını, kurulmasında yardımcı oldukları toplumda acı çekmeksizin yaşayabilmeleri için yetersiz kılıp, yokediyor.

Sosyalist realizmin en iyi ürünleri, herşeye karşın, bize karmaşık, ince ayrımlara sahip kahramanlar sundu. Onların değerlerini, zayıflıklarının kimisini belirtmekte özen göstererek, göklere çıkardı. Gerçekteyse, sorun kahramanın erdemlerinin ve kusurlarının ölçüsünü düzenlemek değildir, fakat bizzat kahramanlığı tartışmaktır. Ama, onu anlamak için, yoksa geri itmek için değil. «İvan'ın Çocukluğu», bu kahramanlıktaki aynı zamanda hem zorunluluğu, hem çift anlamlılığı suçluyor. Çocuğun küçük erdemleri de yoktur, küçük zayflıkları da: o, temel bakımdan, tarih onu ne yapmışsa odur. Özüne karşın savaşa sokulmuş, baştan başa savaş için yaratılmıştır. Eğer, onu çevreleyen askerleri korkutuyorsa, bunun nedeni artık onun barış içinde bir daha yaşayamayacağıdır Yüreğindeki darlıktan, dehşetten doğmuş olan şiddet, onu ayakta tutar, yaşamasına yardım eder; tehlikeli keşif görevleri istemeye dek iter. Fakat savaştan sonra ne olacaktır? (...) Burada, sözcüğün en dar anlamıyla, olumlu kahramanın önemli bir eleştirisi yok mudur? Kahraman olduğu gibi, acısı ve yüceliğiyle, gösteriliyor; savaş toplumuna eksiksiz bir şekilde uymuş olan bu savaş ürününün, hattâ böylelikle barış evreninde toplumdışı olmaya mahkûm bulunduğu açıklanıyor. Demek ki, insanları yapan tarih: onları tarih seçiyor, atbaşı koşturuyor ve altına alıp öldürüyor. Barış için ölmeyi kabul eden ve barış çin savaş yapan barış adamlarının orta yerinde, bu asker ve deli çocuk savaş için savaş yapmaktadır.

Bununla birlikte, o bir çocuk. Bu ezik ruh, çocukluğun sevgisini taşımaktadır, fakat onu artık yeniden duyamaz, ve dahası, çok az ortaya dökebilir. Yahut, o kendini düşlerine bıraksaydı, ya da günlük çalışmaların tatlı eğlencesi içinde düş görmeye koyulsaydı, emin olunabilir ki, bu düşler kaçınılmaz bir şekilde karabasana dönüşecekti.

En ilkel mutluluk hayalleri, bize korku vermekle bitiyor, sonu biliyoruz. Bununla birlikte, bu yokedilmiş, ezilmiş sevgi her an canlıdır; Tarkovski İvan'ı onunla çevrelemek için özen gösteriyor: o yeryüzü, savaşa karşın o yeryüzü, dahası, kimi vakit savaş dolayısıyla o yeryüzü (ateş kürecikleriyle bir uçtan bir uca delinmiş gökleri düşünüyorum). Gerçekte, filmin lirizmi, o işlenmiş gök, durgun sular, sayısız ormanlar bizzat İvan'ın yaşantısı, ona verilmeyen sevgi ve kökler. (...)

O uzun bölümden daha heyecan verici başka hiçbir şey tanımıyorum: nehrin uzun, ağır, yürek paralayan aşılışı. Belirsizliğe, içlerindeki ağırlığa karşın (acaba bir çocuğu tüm tehlikelere koşturmak doğru muydu?), ona yoldaşlık eden subaylar bu korkunç ve ezik tatlılığa dalmışlardır: fakat varlığına yapışan ölümle çocuk, hiçbir şeyi seçemez, yere atlar, kaybolur, düşmana doğru gider. Kayık öbür kıyıya döner; nehrin ortasında sessizlik egemendir; top susmuştur. Askerlerin biri öbürüne «Savaş, işte bu sessizlik!» der.

Aynı anda sessizlik patlar: çığlıklar, haykırışlar, bu barıştır. Sevinçten çıldırmış sovyet askerleri Berlin Başbakanlık binasını işgal ederler, koşarak merdivenleri çıkarlar. Subaylardan biri öbürü acaba öldü mü? bir sığınak izbesinde birkaç kitapçık bulur; Üçüncü Reich, bürokrat: her asılan için bir foto, listede bir isim. Genç subay, anların birinin üstünde İvan'ın resmini görür. 12 yaşında, asılmış. Sosyalizmin kuruluşunu sürdürmek hakkını son derece pahalı ödemiş bir ulusun sevincinin orta yerinde (...) bu siyah delik, bir şifa bulmaz iğnenin vardır: bir çocuğun kin ve umutsuzluk içindeki ölümü. Hiçbir şey, geleceğin komünizmi bile bunun bedelini ödeyemeyecektir. (...)



İnsanların toplumu, amaçlarına doğru ilerliyor, yaşayanlar bu amaçları gerçekleştirecekler; bununla beraber, bu küçük ölü, tarih tarafından süpürülmüş bu ufacık kırıntı, cevapsız bir soru gibi kalmakta, ve herşeyi yeni bir aydınlık altında gösteriyor: tarih trajik! «İvan'ın Çocukluğu» bütün bunları (...) en yumuşak, en patlayıcı bir biçimde bize hatırlattı. Bir çocuk ölüyor. Ve bu nerdeyse, onun savaştan arta kalamayacağı andan itibaren, bir **happy end**'dir.

Bir anlamda yapımcının, bu genç adamın kendinden ve öz kuşağından söz ettiğini düşünüyorum. Ölmek şöyle dursun, tamamen tersine bu genç öncüler kıvançlı ve yılmıyorlar. Fakat çocukları savaşla, onun sonuçlarıyla ortadan kaldırıldı. (...)

Burada bizi çarpan şu: hiçbir sovyet vatandaşı İvan'ın ölümünden kendini sorumlu tutamaz: tek suçlu, naziler. Fakat sorun orası değil: kötülük nereden gelirse gelsin, sonsuz sayıda toplu iğnelerinin yaralarıyla İyiliği delince, o insanın ve tarihsel gelişmenin trajik gerçeğini yansıtıyor. Ve «ilerleme» sözcüğünün bir anlama geldiği S. Birliğinden başka nerede, bu daha iyi söylenmiş olabilir? Ve, tabii olarak, bundan bilmem hangi kötümserliği çıkarmak için sebep yok. Gene hiçbir ucuz iyimserliği de! Fakat, ödenecek fiyatı gözden kaçırmaksızın, savaşmak iradesini. (...)

Tarkovski'nin gerçek karşılığı, Altın Arslan değildir, fakat savaşa karşı ve insanın özgürlüğü için birlikte mücadele edenlerin yurdunda, tartışmalı da olsa, uyandırdığı ilgidir

Çeviren **Uğur Kökden**

yunan sinemasına giriş □ aglaya mitropoulos



Yunan Sineması ile ilgilenen tarihçi sonunda kendi kendine şu soruyu soracaktır Geçirdiği politik serüvenlere, sayıca küçüklüğüne ve yoksulluğuna karşın, şiirde Constantin Cafafis, edebiyatta Georges Sefferis, Nikos Kazantzakis, müzikte Dimitri Mitropoulos, tiyatroda Katina Paxinou, sahneye koyuculukta Panos Aravantinos, resimde Hadjikyriakos Ghikas vb. çizgi dışı kişileri ortaya çıkaran 'modern Yunanistan'da, bu denli erken (1911) başlamış bir sanat neden gelişmemiş ve beklenen artistik sonuçları verememiştir? Çünkü 1950'ye kadar Yunan Sineması sanat ürünleri vermemiş ve ayrık yapıtlar kendilerini izleyerek ya da bir gelenek yaratacak benzerlerinden yoksun kalarak, tek başlarına parlamışlardır.

Bunun nedenleri politik dengesizlikte, sonu gelmeyen savaşlarda ve dolayısiyle devletin sinema sorunlarına ilgisiz kalmasında aranmalıdır. Yunan Film Yapımcılığını koruyan ilk yasa olan 1932 yasası, 1936'da gözden geçirilmiş ve hemen hemen kaldırılarak son yıllarda yeniden yürürlüğe sokulmuştur. Gerçekte Sinema Yasası, ancak 1960'ta çalışmaya başlamıştır.

Yunan Sinemasının geçirdiği evrimdeki gecikmenin bir başka açıklaması vardır: Ne kapitalistlerin ne de aydınların bu yeni anlatım yöntemindeki büyük ekonomik olanakları ya da yeni bir sanatın doğuşunu görmüş olmaları.
Sanat ve ticaret alanlarında bilinçleriyle her zaman önde gelen bir toplumda hem sanat, hem de ticarette sezgi yoksunluğu mu?

Sezgi ve bilinç arasındaki ayrılığı belirtmeliyiz.

Derin bir sezgileri olmayan Yunanlıların tam biçime girmemiş yeni bir mesajı yakalamaları çok enderdir. Birçok durumda değerli olan düşünü açıklığı yetenekleri, yeni bir düşünceyi benimsemekte onları kararsızlığa iter. Yeni bir dine hazır Atina'nın aziz Paul'un mesajını kabul etmekteki isteksizliği ünlü bir örnektir.

Havayollarının verdiği olanaklar dururken para ve çabaladeniz taşımasına yatıran Yunanlı gemi sahiplerinin örneği de bunun gibidir.

Yunan Sinemasının tarihi üç döneme ayrılabilir

1911'den 1936'ya
1936'dan 1950'ye
1950'den günümüze...

Birinci dönem hevesli insanların, ünlü oyunculara kendilerini gösterme olanağını veren ilkel senaryoları ve büyük başarı kazanmış sahne yapıtlarını bu yeni sanata hazır bir topluma, onları yeni anlatım unsurlarına aktarmaları ile kendisini belli eder.

Yunanlı seyirci kitleleri Karagözle olan tanışıklıkları sayesinde sinemaya hazırlanmışlardı. Yunanlılar sahnede canlı oyuncular yerine gölgeler görmeye uzun zamandan beri alışkın olmakla sinema için gerekli olan görgülerini elde etmişlerdi.

Yalnızca büyük kentlerde sinema salonları olduğundan ve seyirci kitlesi de sunulan filmleri kendini beğenmişlikle karşılayan, Fransız ve diğer Avrupa Edebiyatı ve Tiyatrosu ile ile haşır neşir olan kimselerden oluşmuş bulunduğundan, film dağıtımcıları Yunan filmleri ile ilgilenmiyorlardı.

Uzun yıllar Yunan Film Yapımı günlük haber filmleri ile sınırlanmıştı. Ancak 1922 den sonradır ki ilk ciddi film yapım ortaklıkları kurulmuş ve konulu film yapımına geçilmiştir.

Once, Münihte başarılı bir öğrenimden sonra Pabst, Lang ve Alman filmciliğinin diğer önemli kişilerine alıcı yönetmenliği ve yönetmen yardımcılığı yapmış olan, DAG FİLM'in sahibi yönetmen, alıcı yönetmen ve görüntü yönetmeni Dimitri Gaziades'i görüyoruz. DAG FİLM 1927'de ilk önemli Yunan filmini «Eros Kai Kimata/Yarıklar ve Dalgalar» ı yaptı. Bu film önemli bir ticari başarı kazandı ve bunu Dag Film'in diğer filmleri izledi: To Limani Ton Dakrion/Üzüntü Limanı (1928), Makria Apo Ton Kosmo/Sonsuzluğa Doğru (1929), I Bora/Fırtına (1930). Bu filmler başkalarının da film yapımına girişmelerine yardım etti ve Yunan Sineması'nda bir geleneğin yaratılması için herşeyin hazır olduğu sanıldı.

Bu dönemin en iyi filmi, iki çok başarılı özenci başoyuncudan başka, dansöz Lucy Matlee ve Apollon Marsyas'ın oynadıkları, Teokrites'in ünlü koşuğunun modern bir uyarlaması olan ve plâstik değerleri ortaya çıkaran bir si matografik anlamı bulunan Orestis Lascos'un yönettiği ve senaryosunu yazdığı Daphnis ve Chloe oldu (1930).
Sesli sinemanın ortaya çıkışı, zamanın küçük Yunan stüdyoları gerekli araçları satın alacak parayı bulamadıklarından, Yunan Sinemasındaki her türlü çalışmayı durdurdu.

Lascos tiyatroya döndü ve Gaziades ile diğerleri eskisi gibi eğitimsel belge ve günlük haber filmleri yapmayı sürdürdüler. Geri kalanlar sinemayı terketti.

Yunanistanda çevrilmiş sessiz filmlere; Fransa, Avusturya ve başka ülkelerde ses eklenmesi için kimi başarısız serüvenler oldu. Bu arada, yabancı filmlerin Yunanca seslendirilmelerinin Yunanistanda yapılmayan bir şey olduğunu, nüfus azlığı yüzünden, bu yolda yapılacak harcamaların tamamiyle boşa gideceğini belirtmeliyiz. Böylece, Yunanistan yabancı filmlerin Yunanca altyazılarla, kendi dillerinde gösterildikleri birkaç ülkeden biri olmaktadır.
İkinci devre Finos Film, Anzervos'lar, ve Novac Film gibi hâlâ çalışan ve Yunan film yapımının kurucuları durumuna gelen çeşitli yapım ortaklıklarının ortaya çıkması ile belirgindir.

Umut verici iki genç yönetmen ortaya çıkar. Dimitri Horn, Ketty Panou ve Emilios Veakis - en büyük Yunanlı trajedi oyuncusu - ile İ Foni Tis Kardias/Yüreğin Ağlayışı adlı filmi yapan Dimitrios İoannopoulos (1942 Finos Film) ile yine Dimitri Horn, Ginett Lacaz ile ünlü şarkıcı ve besteci Kimon Triandafilou'nun oynadıkları Ta Chirocrotimata/Alkış adlı filmi ile 1942 de başarılı bir çıkış yapan Georges Tzavellas.

1946 da Atina çevresinde, o zamana kadar ilkel koşullar altında çevrilen Yunan filmleri için ilk gerçek stüdyolar yapıldı. Stüdyoların yapılmasından önce yılda 4 film çevrilirken, 1946 da bu sayı 10 oldu. Aynı yılda Georges Tzavellas'ın Marinos Contaras'ı ve Georges Zervos'un Anna Roditi'sini görüyoruz.

1949 ve 1950 deki 16 film arasında G. Tzavellas.ın O Methystakas/Sarhoş adlı, gişe rekorları kıran ve Avrupa ile Amerikada gösterilen filmi önde gelir.

1949 da kendine özgü düşünceleri olan yeni bir yönetmen, Grigoris Grigoriou, ortaya çıkar. Toplumsal sorunlar konusunda özel bir görüşü ve yeteneği vardır. İlk filmi olan O Kokkinos Vrakos/Kızıl Kayalar, ünlü Yunan yazarı Grigoris Zenopoulos'un aynı adı taşıyan romanı ve oyunundan uyarlanmıştır.

Grigoriou ile Yunan Sinemasında kendini yapımın genellikle düzelmesi olarak belli eden yeni bir dönem başlar. O zamana kadar sinemaların savaştan bu yana bütün yurtta açılmalariyla ve tanıdığı çevreleri görerek kendi dilini duyan seyirci kitlesi sayesinde, Yunan filmleri şaşırtıcı ticari başarılar kazanmaktaydılar. Bu tarihten sonra, daha iyiyi aramaya başladılar ve yeni yapımcıların işe girişmesiyle sayısız yeni yapım gerçekleşmiş oldu.

Dünya filmciliğinin gelişmesi ve İtalyan Yenigerçekçiliğinden etkilenen yönetmenler sanat filmleri yapmaya çalıştılar. Teknik araçları ve sinematografik eğitimlerinin ilkel olmasına karşılık hevesliydiler ve aldıkları sonuçlar da gerçekten ilginç oldu.

1950 - 51 deki 10 film arasında genç yönetmen Frixos İliadis'in, yenigerçekçi izler taşıyan İ Lykana/Kurt ve Georges Zervos'un hafif Fransız güldürülerinden etkilenen Ta Tessera Scalopatia/Dört Basamak'ı önde gelir.

1951 - 52 deki 13 film arasında kendilerinden söz edilmeye değen dört film vardır Georges Zervos'un savaştaki Yunan milliyetçilik hareketini yansıtan başarılı filmi Matomena Christougena/Kanlı Noel'i, 1952'de Yunan Sinemasını Cannes Film Şenliği'nde temsil eden ve Bizans kenti Mystras'ta geçen bir aşk öyküsünü anlatan, Frixos İliadis'in Nekri Politia / Ölü Kent'i, Yunan sinemasına



N. KOUNDOUROS/MIKRES APHRODITES/KÜÇÜK AFRODİTLER. 1963



M. KAKOYANNIS/ELEKTRA. 1962

toplum sorunlarını getiren ilk film olan, Grigoris Grigoriou'nun Pikro Psomi/Acı Ekmek adlı yenigerçekçi filmi, Georges Tzavellas'ın Agni Tou Limaniou / Limandaki Kız Agnes'i.

1952 - 53'te yapım Yunan Stüdyoları için bir rekor olan 22 konulu filmi buldu. Bu arada çizgi dışı bir film, Gregg Tallas'ın Xipolitto Tagma/Çıplak Ayaklı Tabur'u Edinburg Film Şenliği'nde birincilik ödülü ile David O'Selznick'in Altın Palmiyesini kazandı. Ayrıca iki güldürü G. Tzavellas'ın O Groussouzis / Söylenen Adam'ı ile A. Sakellarios'un Ena Votsalo Sti Limni / Gölde Bir Taş'ı ve bir dram G. Grigoriou'nun I Megali Dromi/Büyük Yollar'ı belirtilmeye değer.

1953 - 54 yılı, Yunan Sineması için büyük umutların ortaçıktığı bir yıldır. Çevrilen 24 filmin 20 tanesi konulu filmlerdir. Mihail Kakoyannis, Kyriakatiko Xipnima/Atina'da Rüzgârın Getirdikleri ile alana girer. Elli Lambetti, Dimitri Horn ve Georges Pappas'ın oynadıkları film Edinbourg Film Şenliği'nde ödül kazanır. Kakoyannis öğrenimini Londra'da yapmış ve sinemaya geçmeden tiyatro oyunculuğu ve sahneye koyuculuğu yapmıştır. İlk filmi, Yunan gerçeklerine son derece iyi uyarladığı bir Jacques Becker etkisi taşır. Aynı filmde Kakoyannis'in oyuncu yönetimindeki büyük başarısını görmekteyiz. Kakoyannis Yunan Sineması'na Elli Lambetti ile Melina Mercouri'yi kazandıran kimsedir. (Her ikisi de daha önce tiyatro oyunculuğu yapmışlar ve Elli Lambetti başka yönetmenlerin filmlerinde oynamıştır. Ancak, onlara kişilik kazandıran Kakoyannis olmuştur.)

1954 - 55'te Kakoyannis Yunan Filmciliğini ülkenin dışında tanıtan ve Cannes Şenliğinde etkileyici bir çıkış yapan Stella'yı çevirdi. Stella, Melina Mercouri'nin canlandırdığı uluslararası «Kötülük Kadını» geleneğini yıkan yosma kişiliğını yaratır. Yaşantısından mutlu olan ve mesleğine karşın eğlenmesini bilen yosmayı. Aynı Melina Mercouri Jules Dassin'in Pazarları Asla'sında yosma İlya'yı canlandıracaktır. Stella'da Kakoyannis, sonradan Pedia Tou Pireos/Pire'nin Çocukları adlı şarkısı ile dünyayı fetheden Manos Hadjidakis'in bestelediği müzikle, Yunan Sineması'nda Buzuki'lerin çaldığı halk müziğini ortaya çıkarmış ve uluslararası ilgiyi Yunan şarkılarına çekmiştir.

Aynı yıl çevrilen 17 konulu film arasında Nikos Kunduros, 1954 Venedik Film Şenliği'nde gösterilen ve basın tarafından olumlu karşılanan filmi Magiki Polis/Büyülü Kent'le sinemaya girişini yaptı. Resim ve heykel öğrenimi yapan, Fellini ve Kazan'dan etkilenen Kunduros ilk filminde aynı zamanda şiirsel ve hırçın bir kişisel stille, kahramanlarına karşı içine kapanık garip bir sevgi gösteriyordu. Kunduros, Kakoyannis ile birlikte Yunan Sinemasını uluslararası alanda tanıtmak için en büyük çabada bulunan yönetmendir.

1955 - 56 yapım sayısı 21 konulu film olmuştur. Kakoyannis, To Koritsi Me Ta Mavra/Siyahlı Kız ile kişisel anlatım olanaklarını son derece başarılı bir biçimde kullanmıştır. Aynı yıl Nikos Kunduros, Yunanistan adına Venedik Film Şenliği'ne katılan Dracos/Drakula ile yeteneğini doğruladı.

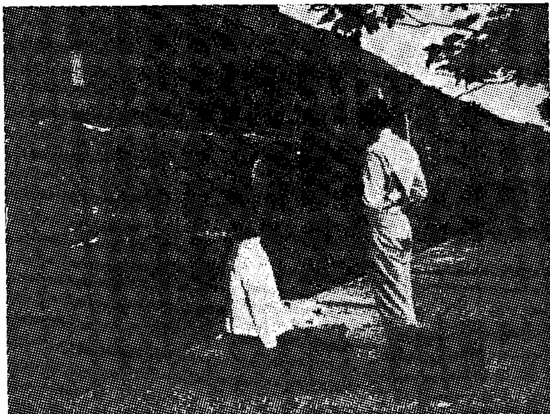
Bu arada, Yunan film stüdyoları en iyi araçlarla donatılmış ve Atina çevresinde dört tanesi çalışmaya başlamıştır (Sikiaridis Studio, Zervos Studio, Novac Studio, Finos Studio). Yapım çoğalmayı sürdürmekte ve 31 konulu filme erişmektedir.

1957'de yapım 35 filme ulaşmıştır. Atina'dan 30 kilometre uzakta Melissia'da yeni Alfa Stüdyoları yapılmıştır. Aynı yılda Kakoyannis, Elli Lambetti'nin oynadığı, aralarında dinsel törenlerin de yer aldığı halk şenliklerini çok iyi kullandığı toplumsal bir dram olan To Telefteo Psema/ Onur Konusu'nu çevirdi.

1957 - 58'de çevrilen 60 konulu film arasında Kunduros yeteneğinin plâstik yanlarını ortaya koyan skeç filmi, Paranomi / Kanun Dışı İnsanlar ile sivrildi.

1958 - 59'da yapım 62 konulu filme ulaştı. Devlet, sinemayla ciddi bir biçimde ilgilenmeye başladı ve Yunan film yapımı'nı korumak için tedbir alarak Sinema Yasasını çıkardı.

1959 - 60'ta 80 film çevriliyor. Yunan Hükûmetinin aldığı tedbirler kendilerini göstermeye ve yabancı yönetmenler film çevirmek üzere Yunanistan'a gelmeye başlamışlardır. O zamana kadar yalnız Dassin, Melina Mercouri ve Maurice Ronet'nin oynadıkları, Nikos Kazantzakis'in ünlü romanından uyarladığı Celui Qui Doit Mourir/Ölmesi Ge-



R. MANTHOULIS/FACE TO FACE/ YÜZYÜZE



T. KANELLOPOULOS/DER AUSFLUG/GEZİNTİ.



T PAPATAKİS/LES ABYSSES/DERİNLİKLER.



TED ZARPAS/ELEKTRA. 1962

reken Adam'ı ve Fox Şirketi, Sophia Loren ve Alan Ladd'ın oynadıkları Boy On A Dolphin/Altın Çocuk'u çevirmişlerdi. Şimdi Karl Foreman, The Guns Of Navarone/Navarone'un Topları'nı yapıyor ve Yunanistan yabancı yapımlar için aranan bir yer olmaya başlıyordu.

1960'ta Nikos Kunduros'un skeç filmi To Potami/Irmak görülmektedir.

1960 - 61, Yunan Sineması için iyi bir yıldır. Never On Sunday/Pazarları Asla, Melina Mercouri'ye Cannes Film Şenliği'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü, müzik yazarı Manos Hadjidakis'e Oscar'ı kazandırıyordu.

Selânik Film Şenliği, Selânik Film Haftası adı atında kuruluyor ve yapım 90 filmle rekor düzeye ulaşıyordu.

Kakoyannis İtalya'da Elli Lambetti ile Relitto'yu çeviriyor, yeni bir genç yönetmen, Takis Canellopoulos iki belge filmi, Makedonya'da Evlenme ve Thassos ile umutverici bir çıkış yapıyordu.

1961 - 62'de G. Tzavellas'ın Antigone'u eski Yunan trajedi'lerinin perdeye aktarılmasında önemli bir aşama oluyor, San Francisco ve diğer şenliklerde gösterilen film çeşitli ödüller, bu arada başoyuncusu Manos Catrakis San Francisco Şenliği'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanıyordu.

Bu arada, o zamana kadar üzerinde durulmayan belge filimciliği, yetenekleri olan genç insanların ilgisini çekiyordu. Yunanistan'da belge filmciliği ve genellikle kısa filmler, bunların sinemalarda gösterilmesini engelleyen koşullar yüzünden gelişememektedir. Gerçekte, Yunanistan'da sinema sahipleri, konulu filmle birlikte yalnız reklâm filmleri ya da karton filmler göstermekte, bu da kendileher seansın başında bir belge filmi, ya da kısa film göstermeye zorunlu kılacak bir yasa varolmadığından, kendi seçimlerine göre gerçekleşmektedir.

Yeni belge filmcileri, Roviros Manthoulis, Fotis Mestheneos, Iraklis Papadakis, Nikos Nikolaides, Costas Sfikas, Dimitrios Callatos, Ado Kyrou'dur ve filmleri İtalyan, Fransız, Amerikan ve özellikle İngiliz belge filmleri ile karşılaştırılamamalarına karşın, Yunan sineması'ndaki «yeni kan»ı göstermektedir.

1962 iki Elektra yılıdır. Anna Sinadinou ve Thanos Kotsopoulos'un oynadıkları Ted Zarpas'ın Elektra'sı Sofokles'in Trajedisinin Yunan Ulusal Tiyatrosu'nda oynanışını temel olarak alan bir filmdi. Kakoyannis'in Elektra'sı ise Euripides'in trajedisi üzerine kuruludur. Sinemada trajedi için yeni bir dönem ifade eder. Electra 1962 Cannes Film Şenliğinde özel ödülü kazanmıştır. Kakoyannis'in filminin kazandığı artistik ve ticari başarıdan sonra, Yunanistan, adını dünyanın önde gelen yapım ülkeleri arasına kattı.

1963'te Yunan yapımı için yeni bir rekor kırıldı: 100 konulu film. Takis Canellopoulos, Yunan ordusunun İkinci Dünya Savaşındaki yenilgisini, alışılmamış bir masal biçiminde, şiirsel bir stille anlatan filmi Ouranos/Gök ile Yunanistan'ı Cannes Film Şenliğinde temsil etti. Aynı yıl Nikos Kunduros'un Mikres Aphrodites/Küçük Afroditler'i Berlin Şenliği'nde Altın Ayı ödülünü kazanıyor ve yönetmeninin yerini film dünyasında sağlamlaştırıyordu.

Andreas Lambrinos, Vassilis Georgiadis, Yian Dalianides, Erricos Thalassinos gibi, ticari film yapımında çalışan yönetmenler, iç pazarın aradığı koşullarda film yapımını sürdürdüler. Bu ticari film okulu, 1964 yapımını dolduruyor ve Yunanistan 1964 Cannes Film Şenliği'ne alışılmış, değersiz bir film olan Kokkina Fanaria/Kırmızı Fenerler'le katılıyordu. Film tema olarak, yüzlerce kez işlenmiş yosmalar ve jigololarI konusunu taşıyordu.

Buna karşılık 1964 belge filmciliği için parlak bir yıl olmuştur. Yukarıda adlarını saydığımız belge filmi yönetmenlerine Francis Carabot, Theodore Adamopoulos, Ninos Mikellides katıldılar.

1964 belge filmi yapımları, bu yılki Cannes Film Şenliğinde Yunanistan'ı temsil edecekler: Teknik bakımdan çok başarılı Images From Greece/Yunanistan'dan Görüntüler (Francis Çarabot) ve İkinci Dünya Savaşı'nda Alman işgali altındaki Yunanistan'da, bir Alman subayı ile bir yahudi kızı arasındaki aşk öyküsünü dile getiren ve Üçüncü Reich'in Düşüşü adlı belge filminden alınan bölümlerle zenginleştirilmiş bir melodram olan, genç yönetmen Costas Manoussakis'in Prodossia/Hainlik adlı filmleri.

FİLİMLER

GENE TİYATRONUN SİNEMASI..

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF / KİM KORKAR HAİN KURTTAN?. Mike Nichols yönetiminde çevrilmiş siyah beyaz bir Amerikan filmi (1966). Senaryo / Edward Albee'nin aynı adlı oyunundan Ernest Lehman. Görüntü Yönetmeni / Haskell Wexler. Müzik / Alex North. Kurgu / Sam O'Steen. Dekor / George James Hopkins. Yapım / Ernest Lehman / Warner Brothers. Oyuncular / Elisabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick), Sandy Dennis (Honey).

Edward Albee'nin sinemaya uyarlanmış oyununu gördüm. Hani gecenin geç saatlerinde yaşlıca bir çifte daha genç bir çiftin misafirliğe gittikleri ve içkiyle birlikte çeşitli etmenlerin aracılığıyla bütün bütün «boşaldıkları», 1920'lerdeki Alman expressionisme akımının kemmerspiele ürünlerini andıran o filimden, Who's Afraid of Virginia Woolf'dan söz etmek istiyorum.

Oyunu Broadway'de sahnelemiş olan Mike Nichols bu ilk filminde, belki de konunun öyle gerektirdiğini gözeterek, hiç alıcı cambazlıklarına yönelmiyor, kendinden bir şeyler katmadan, bir röportajcı gibi, olaylara tanık olan, dışavurumcu bir tutum sezinleniyor anlatımında, Bu, Virginia Woolf'un sinema uyarlamasının tiyatro havasından kurtulamayışının başlıca nedenlerinden biri. Sonra, dört oyuncudan birinin bırakıp birinin aldığı, çeviri altyazıların yetersizliği yüzünden çoğunlukla seyircinin konu dışı kaldığı o upuzun tiradlar. O bir türlü giderilemeyen tiyatro durgunluğu. Filmin akıcılığının yer yer tıkanışı.

Tiyatro olarak evrensel bir başarı kazanmış olan bir oyunu sinemaya getirmek niye? Onu hiç anlamıyorum. Bu sinemayı vurucu bir «zihniyet» tir. Edward Albee'nin oyununun tiyatro yapıtı olarak taşıdığı değerine, önemine diyeceğim yok. Diyeceğim, Virginia Woolf rdarda New York'da, Londra'da, Paris'te, İstanbul'da sahnelenip büyük bir başarı sağlayınca hemen başka amaçlarla harekete geçen birtakım kişilere: Warner Bros yapımcılarına. Gerekçeleri de hazırdır herhalde: Albee'nin bu son derece çarpıcı yapıtını daha geniş yığınlara iletebilmek, kitlelere ulaştırabilmek... Neyse. Aşırı çoşkun bir giriş oldu.

Ağır bir müziğin eşliğinde Bunuel'in Un Chien Andalou'sundaki gibi ayın bulutlara girmesiyle başlıyor Virginia Woolf. Çağdaş tiyatronun en ilgi çekici genç yazarlarından olan Edward Albee, Amerikan yaşamının fosilleştirdiği bir kadınla bir erkeğin «durumunu» kendine özgü, sert, katı gözlemciliğiyle sunuyor: Dostoyevski'lerin, Kafka'ların çocuğu o, yapıtının her sayfasında tedirgin edici bir olumsuzluk kendini duyuruyor.

Albee'nin kişilerinden yaşlıca olanlar, George'la Martha, boş bir dünyada yaşadıklarını belli belirsiz biliyorlar, hırçınlıkla da olsa kabulleniyorlar, genç çift ise şimdilik her şeyden habersiz ama hissediyor bunu ve bu durumdan ürküyor. Bunun bilinci herkesi kuşatmaktadır. Virginia Woolf aslında bu açıdan ele alınmalıdır, hayatlarını düzenlemiş orta yaşlı bir çiftin acı ve tatlı yanlarıyla evlilik serüvenlerinin ortaya dökülüşü olarak değil. George'la Martha arasında belirlenen karşılıklı hakaretlerden, yalanlardan, birbirini kırmalardan meydana gelen sevgiye («sevgi ben'ler arasında bir uyumdur») dayanan o garip, Dostoyevski'sel bağ, onlar için bir dayanışma, bu evrene, bu duruma ezikçesine bir başkaldırış oluyor, bir çeşit kendini savunma niteliğine kavuşuyor sonuçta.

Mutsuz karı - koca bağlarının bir yerde tükenip, yeniden başlaması, onlar için sanki bu adlandırılamayan ilişkiyi sürdürmelerini sağlayan bir zorunluluk, giderek bir çeşit tatmin oluş'tur. Ve George, hiçbir zaman yaşamamış bir oğulun Vietnamdaki ölümünü haber veren hayali bir telgrafın geldiğini bildirerek bu oyunu noktalıyor. Şafak sökmüştür.

Mike Nichols o tiyatromsuluğundan sıyırabilseydi Who's Afraid of Virginia Woolf'u, sinema tarihinde, Antonioni'nin sorunu çok daha değişik bir biçimde ele almasına karşın belki ikinci bir La Notte olabilirdi bu filim. Olurdu da ne olurdu? Orası ayrı hikâye.

Ama, kalıcı bir sinema eseri olmaması, yoğun bir tiyatro havası taşıması, bir dizi kulak tırmalayıcı diyaloglar yığışımı oluşu, falan filan bir yana, gene de görmeli Who's Afraid of Virginia Woolf'u; yapımcılarının gerekçelerini de haklı çıkarmış olursunuz hem.

Sungu Çapan



R. BURTON, E. TAYLOR, G. SEGAL.



KİM KORKAR HAİN KURTTAN ÇEKİMİ/R. BURTON



GOLDFINGER/ALTINPARMAK/S. CONNERY

İNANÇ'A ÖVGÜ

Bir sinema yapıtını değerlendirirken dikkate alınacak ölçülerin neler olduğu, sinema sanatıyla ilgili olanları aralarında derin uçurumlar olan iki büyük gruba ayırmıştır. Yıllardır süregelen bu tartışma gelecek günlerde de çözümlenecek değildir elbette. Sınırları belli ve kesin olan bu düşüncelerin adamları tutumlarını şu ya da bu film için değiştirecek değildirler. Ancak doğrunun yanlışa, dehanın deliliğe, bayağının güzele yaklaştığı, birinin diğerinden ayırdedilemediği durumlar sanat kollarının bütün yapıtlarında sık sık rastlanan şeylerdendir. Burada ayırımı sıhhatli bir biçimde yapabilecek ölçüler mevcut mudur? Düşünce sineması taraftarlarının, bir filmin genel görünüşü tutumlarına uymadığı, bununla beraber bir bölümünün ya da bir öğesinin her zaman alkışladıkları nitelikte olması durumunda, o filmi yargılamaları için çok duyarlı bir tartıdan yararlanmaları gerekir. Kim Korkar... öyle bir film işte. Hareket noktası olan Albee'nin oyunu kuruluş bakımından son derece başarılı, ancak ve önemli olan da budur yarattığı durumlar baştan sona «konmuş» duygusunu uyandırıyor. Çocukları olmayan çiftin düşlerinde bir oğul yaratıp onu 16 yıl büyütmeleri, erkeklerden birinin yükselme diğerinin para için evlendikleri kadınlardan birinin içkiye düşkün, diğerinin «gebelik fobisi» içinde olmaları, bu gibi bir ortamda hiçbir zaman gerçekleşemeyecek konuşmalar, oyun dilediği kadar başarı kazanmış olsun, filmi daha en baştan yargılı duruma getirmeye yetip artıyor bile. Ancak bu durum yalnızca bir veri olarak kabul edildiğinde ortaya son derece ilginç olasılıkların yer aldığı bir serbest alan çıkıyor, Albee'nin bu «kâbus gecesi» ni yaratan imgeleminden.

İlk plânlar geçtikten sonra gittikçe artan bir merakla, rektörlük koltuğuna göz diktiği için rektörün kızı ile evlenen silik tarih profesörünü, arzuladığı çocuğu dünyaya getiremediği için kendini içkiye veren karısını, zengin olan rahip babasının paracıkları için aptal kızı ile evlenen biyoloji profesörünü ve herhalde babasının etkisiyle oluşan bir «gebelik fobisi» nin pençesinde kıvranan karısını izliyoruz. Aralarında geçecek olayları önceden kestirmeye başlıyoruz yavaş yavaş. Gittikçe hızlanan bir «beyin jimnastiği» ne kaptırıyoruz kendimizi, ve Burton oyun seçme sırasının kendisinde olduğunu söylediği anda ne gibi bir oyun ilân edeceğini o pek kısa süre içinde delicesine bir düşünce çabası içinde araştırıyoruz. Bu dünyadan yalıtılmış varlıkların neler yaratacaklarını, elimizdeki verilere göre bulma çabası bizi kopmaz bağlarla perdeye bağlıyor. Konu bakımından daha baştan hatâlı olduğunu gördüğümüz, yer bakımından son derece kısıtlanmış bir çevrede geçen, tutumumuza uymayan bir noktadan hareket eden filmde de bizi çeken, sürükleyen bu oluyor. Sinema tarihinde benzerlerini pek az filmde gördüğümüz bir oyuncu dörtlüsü, bıraksalar senaryoyu sürdüreceklermiş duygusunu uyandırıyor bizde. Bu denli bir yaratış yeteneği, senaryonun sınırladığı bir film kişisini canlandırmakta bu denli bir ustalık, eğer yalnızca «iyi oyuncu» deyimiyle kestirilip atılabilecek ölçülere bağlansaydı, kuşkusuz, davranışımız bu olmazdı. Ama ortaya «konmuş» bile olsa seyirciyi düşündürecek, binlerce olasılık içinde gerçekte yer alacak olan o bir tanesini doğru olarak bulma çabasında bulunduracak durumlar çıkınca, konu hergün aramızdan binlercesinin başından geçen bir konu değil diye, filmi bütünüyle yargılı kılmak bağdaşabilecek durumların hiçbiriyle bağdaşamaz. Sanatta belli bir tutumu izlemek doğru bir şeydir. Ancak, bu tutumun sınırları dışına çıkacak herşeyi ırf kabul ölçülerine girmiyor diye geri itmek, Kim Korkar Hain Kurttan gibi filmleri bir önyargıya saplanıldığı için değerlendirememe durumunda bırakır kişiyi.

Jak Şalom

ADIM BOND, JAMES BOND!.

GOLDFINGER / ALTINPARMAK. Guy Hamilton yönetiminde çevrilmiş bir renkli İngiliz filmi. Senaryo / Ian Fleming'in aynı adlı romanından Richard Maibaum ve aul Dehn. Görüntü Yönetmeni / Ted Moore. Kurgu / Peter Hunt. Müzik / John Barry. Yapım / Eon Pictures: Albert Broccoli ve Harry Saltzman 1963. Dağıtan / United Artists. Oyuncular / Sean Connery, Gert Fröbe, Honor Blackman, Shirley Eaton, Harold Sakata, Bernard Lee, Tania Mallett.

Bunca kötü taklitlerinden sonra gerçek Bond'la yeniden karşılaşmak ayrı bir zevk veriyor insana. Üstelik dizinin bu üçüncü serüveni de öncekilerden (Doktor No Rusyadan Sevgilerle) daha derli toplu, daha düzgün, daha dengeli.

Yönetmen Guy Hamilton'dan çok bunu belki de artık tümü ile yerine oturtulmuş, şartlanmış, ölçüleri, unsurları belli - ve artık aksamadan işliyen - bir formüle borçluyuz. Hem Hamilton uyuşturucu sinemanın kurallarına bağlı kalmakla, Terence Young'un yer yer yapmağı denediği gibi, işi inandırıcılığa itmiyor: bütün fantastik öğeleri ile serüven akıp gidiyor, inanmak, mantık aramak zorunluğu söz konusu değil. Çağdaş şövalyelik mitos'u tüm olumsuzluğu, ırkçılığı, şiddeti, sadizmi, teşhirciliği, parlaklığı ile karşımızda. Olağanüstü kahramanımız Bond sonsuz imkânlara sahip uluslararası bir şebeke ile çarpışıyor, yalnız başına, ilmin en son icatlarından yararlanıyor, gücünü ve cinsel çekiciliğini ustalıkla kullanıyor. Sarı ırk düşmanlığı, kadın düşmanlığı, şok yaratan buluşlar eksik değil pek tabii : Bond gene kapitalist düzenin örnek temsilcisi davranışında. Şampanya içmeden sevişmiyen, karıştırılmış konyağa yanaşmıyan, golf ustası Bond.

Ve Bond'un karşısında gene ilginç, renkli kişiler: Goldfinger, Goldfinger'in karate ustası uşağı, Pussy Galore ve bir dizi güzel kız. Ve bu kişilerin etrafında yükselen bir lüks dünyası. Oteller, villalar, nadir eşyalar, uç noktasına erişmiş rafine bir yaşantının tüm örnekleri. Oysa insan, ne denli güçlü, ne denli olağanüstü olursa olsun gene de yarattığı makineler dünyasının kurbanı oluyor. Bond'un Goldfinger'e karşı savaşı aslında makinelerin savaşıdır: arabaların, uçakların, kocaman demir preslerin, çelik kapıların, nükleer silâhların davaşı. Ve Bond dahi, sonunda son saniyede kurtulmakla beraber, makinenin esiri oluyor bir süre, onu şaşırtan, onu ölüme sürükleyen bir makinenin esiri. Ve Goldfinger'in sonunu hazırlayan gene insanların icat ettikleri, insanların kuşkusuz kullandıkları, oysa her zaman - şartlar hazır olunca - insanı ezmeye hazır makineler oluyor : ufak bir tabanca ile bir uçak.

Giovanni Scognamillo

———oOo———

KORKU ÜSTÜNE SÜPER - PRODÜKSİYON DENEMESİ

LORD JIM / LORD JIM. Richard Brooks yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan yapımı. Yapım / Columbia 1964. Senaryo / Joseph Conrad'ın aynı adlı romanından Richard Brooks. Görüntü Yönetmeni / Frederick A. Young (Superpanavision Technicolor). Müzik / Gronislau Kaper. Oyuncular / Peter O'Toole, James Mason, Curd Jurgens, Jack Hawkins, Paul Lukas, Akim Tamiroff, Daliah Lavi.

Film afişlerinde insan bir yığın oyuncu adını yanyana gördümü hemen aklı bir super-prodüksiyon ile karşılaşıp karşılaşmayacağına takılıyor. Daha çok tarihi konular üstüne çevrilen bu tip filmler en azından üç saat sürüyor, zengin dekorlu gözkamaştırıc sahnelerle dolu oluyor. Sinema dünyasının ünlü oyuncuları sıram sıram seyircinin karşısına diziliyorlar. İlk bakışta «Lord Jim» de aynı izlenimi veriyor. Zengin oyuncu kadrosu, serüven filmlerinin klasik yapısını taşıyan bir havası var. Ancak film seyredildiğinde super prodüksiyondan çok ayrı özellikleri bulunduğu hemen anlaşılıyor. Super prodüksiyonların cilalı, içiboş yapısından ayrı bir havası olan «Lord Jim» insan ruhunun derinliklerinde süregelen çatışmaları inceleven bir film.. Bir sınıflandırmaya gidecek olursak psikolojik film diyebiliriz rahatça...

«Lord Jim», ingiliz yazarı Joseph Conrad'ın aynı adlı romanından alınmış. Conrad ömrünü denizlerde geçirmiş, gezip görmediği yer kalmamış serüvenci bir tip... Başından Lord Jim'inkine benzer bir deniz kazası geçtiğini hayat hikâyesinden öğreniyoruz. Kaza sırasında duyduğu korkuyu, bu korkudan sonuçlarını Lord Jim romanını yazarken işlediği anlaşılıyor.

Korkaklık kahramanlık kavramlarının incelenmesi üstüne kurulu bir eser olan Lord Jim ilginç bir roman olabilir. Bizce önemli olan yanı, ne denli güçlü bir biçimde sinematografik düzene sokulmuş olması.. Andre Gide, Conrad için şöyle diyor : «Tasvirlerinde hiçbir aşırılık yoktur. Bunların hepsi amansızca doğrudur.» «Conrad'ın uygarlıktan uzak ülkelerde oluşan insan dramını bir Batılının iç dünyasındaki çatışmalar üstüne kurarak ele aldığı görülüyor. Conrad için Batı'nın gerikalmış ülkelerle ilişkileri sosyal açıdan yalnızca Batılının birey olarak dramına bir fon teşkil etmektedir. Gözü şan, şöhret ya da parada olan Batılı uygarlıktan uzak ülkelerde ne gibi bir yaşantı sürer, kişi olarak iç dünyasında oluşan çatışmalar nasıl bir çözüm yolu bulacaktır? Conrad bizzat yaşadığı bu sorunları kendine özgü bir üslûpla işlemiştir. Bu üslûbun «sinemalaştırılması», Conrad'ı beyazperdeye uyarlayacak sanatçı için büyük önem taşımaktadır. Filmin senaryosunu da yazan yönetmen Richard Brooks bu işin altından kalkacak yeterlikde görünmemektedir. «Lord Jim» in sinemada taşıdığı üslûp, standart Hollywood anlatım biçimini aşmamaktadır. Bir iki kartpostalvari fotoğrafın dışında Conrad-ın dünyasını yansıtacak güçte bir görüntü düzenine rastlanmamaktadır. Brooks'un yarattığı tipler resimli roman kahramanlarından farksızdır. Brooks'un olumlu yanı bütün yetersizliklerine rağmen dürüst bir davranışla birşeyler anlatmak isteyen, düşündürücü bir film yapmak isteyişidir!...

Tanju Akerson

10 ocak - 25 şubat arasında çıkan filmlerden gördüklerimiz

LOVE CAGE / AŞK KAFESİ. Réne Clément yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Amerikan yapımı. Alain Delon, Jane Fonda, Lola Albright. R. Clément'in Hollywood'la iyiden iyiye uyuşmuş bir çalışması. Gangster filmlerinin klişe özelliklerinden ustaca yararlanılmış. Ne var ki Clément'in bir sürü lâftan sonra ne anlatmak istediği belli olmuyor. Gözboyayıcı bir film!. T.A.

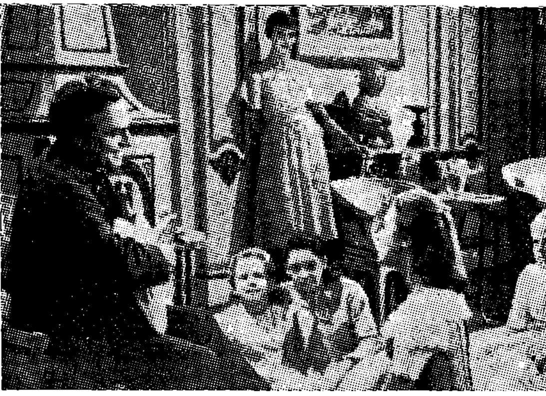
DONOVAN'S REEF/ÇILGINLAR BATAKHANESİ John Ford yönetiminde bir renkli Amerikan filmi. John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen, Dorothy Lamour.— Ford'u Western'leriyle başbaşa bırakmak en doğru yol olacak. Bu kez, daha önce de arasıra yaptığı gibi - Mogambo, The Quiet Man - başka bir türe el atmış. Donovan's Reef bir güldürü. Ama kötü bir güldürü. İkinci Dünya Savaşından sonra vatanı Amerika'ya dönmeyerek Pasifik adalarının birinde doktorluk yapan babasını bir miras meselesi yüzünden denetlemeye giden genç kız, Ford'u nasıl etkilemiş bilinmez ama bu bol güneşli, turistik film, yönetmenin varlığını ancak sezdirebildiği bir iki yer dışında seyirciyi kavrıyor, uzaklara götürüyor ve... uyutuyor. J. Ş.

KUNGSLEDEN/BEKLEYİŞ — Gunnar Höglund yönetiminde bir renkli İsveç filmi. Mathias Henrikson, Maude Adelson, Lars Lind. — Belge filimciliğinden gelen genç bir İsveç yönetmeninin ilk uzun metrajlı konulu denemesi. Yeni romanın, yeni sinemanın, Resnais'nin, Robbe-Grillet'nin karışık etkileri. Belleğin dolambaçlı yollarında ileriiyen, gerçeği ve gerçeküstünü, dünü ve bugünü bir araya getiren bir hikâye, kimliği bilinmiyen, marazi bir kahraman. Güzel görüntüler, değişik mekânlar ve imrenilecek, olgun, bir cinsiyet anlayışı. Buna karşılık soru işaretlerile donatılmış, çeşitli ve karşıt çözüm yolları olan bir aşk, öyküsü, veya bir aşk düşü. Yönetmenin özentili anlatımı denemenin ilginçliğini baltalıyor. G. S.

IN THE FRENCH STYLE / FRANSA'DA AŞK. Robert Parrish yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Amerikan Fransız ortak yapımı. Jean Seberg, Stanley Baker. Yenilerden Robert Parrish bir Amerikalı genç kızın Paris'teki yaşantısını belirli kalıplar içinde, yapmacıksız bir tutumla anlatıyor. Güçlü bir işlenişi olmamakla beraber eli ayağı düzgün bir film. Öncelikle ilk yarısı daha başarılı. T.A.

DONNA NEL MONDO/DÜNYA KADINLARI — A. Jacopetti yönetiminde bir renkli - sinemaskop İtalyan filmi. — Unlü «Mondo Cane» den sonra Jacopetti'nin ikinci belgesel denemesi. Çoğunlukla dağınık ve yetersiz bir «dünya kadınları» resmigeçidi. Devamlı bir şok etkisi yaratmak gayesiyle yönetmen gerçeği zorlamaya itiliyor, belgeleri önceden tasarlanmış bir şahne düzeni içine yerleştiriyor. İlginç bölümler mevcut, oysa filmin tümü ucuza halledilmiş... G. S.

THE MOVİNG TARGET/HEDEFİ ARIYORUM. Jack Smight yönetiminde bir renkli Amerikan filmi. Paul Newman, Robert Wagner, Laureen Bacall, Janet Leigh, Pamela Tiffin.— Yenilerden Jack Smight renkli bir kara film yapmak istemiş. Konu elinde. Bir adam ortadan kayboluyor. Bulunması gerek. Ortada karısı, kızı, pilotu, avukatı var. Seyircinin Smight'in bile filmi çekerken olaydan haberi bulunmadığına inanası geliyor. Senaryo'yu adım adım izliyor Smight. Okuduğunu çekiyor, sayfayı çeviriyor. Ancak bunu da o denli bulanık bir biçimde yapıyor ki, sonunda gerçekten merak uyanıyor içinizde. Adam ne oldu diye. Yoksa, onu öldüren avukat - o senaryoyu okumuş olsa gerek - başından beri haykırıyor bana iyi bakın derken. Araya biraz güneşe tapanlar, biraz da uyuşturucu madde koydunuz mu geriye filmde dönecek parayı bulmak kalıyor. Bunu da 500.000 dolar olarak yeterli bulmuş Smight. — J. Ş.



SOUND OF MUSIC/NEŞELİ GÜNLER.



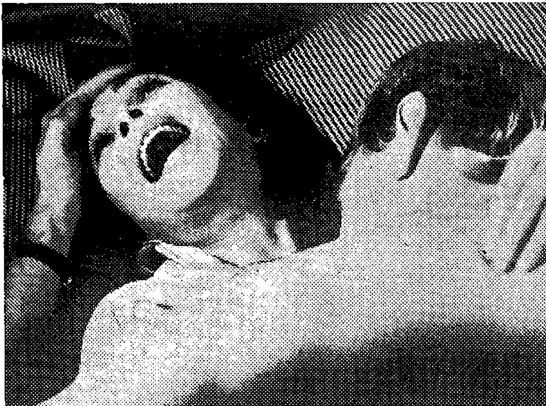
THE MOVING TARGET/HEDEFİ ARIYORUM.

VICE AND VERTUE/KARDEŞ KANI. Roger Vadim yönetiminde bir siyah-beyaz fransız filmi. Annie Girardot, Robert Hossein, Catherine Deneuve, O. W. Hasse. — Anahtar film bu olsa gerek. Seyirciye uyku testini uygulamak için daha iyisi zor düşünülürdü. Vadim yine almış her zamanki garip hikâyelerinden birini. Sade'in «Justine ile Juliette» ini - nereden esinlenmiş bilinmez - Alman işgali altındaki Fransa'ya uygulamış. Olan Annie Girardot ile Robert Hossein'e olmuş bu arada. Bir başka harcanan da ortaya kötü bir Tannhäuser anıştırması çıkaran, Angelique serisinin başarılı müzik yazarı Michel Magne. Vadim bu filmi neden yapmış acaba? Bir film yaptıktan sonra, zaten bu film benim en kötü filmimdi, demek bir yönetmeni açığa çıkarmaz herhalde. Almanlar safında gününü gün eden abla, masum kızkardeş, korkunç Gestapo albayı, perdenin bir o yanını, bir bu yanını kaplıyorlar. Bu arada Alman subaylarını eğlendirmek üzere bir şato'ya hapsedilen kızları, Vadim uçsuz bucaksız parkta huriler gibi dolaştırmış. Şeffaf elbiselerini değerlendirecek karşı-ışık oyunlarını unutmadan tabii. Film nasıl mi bitiyor? O kadarına dayanamadık doğrusu. — J. Ş.

SOUND OF MUSIC / NEŞELİ GÜNLER. Robert Wise yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Julie Andrews, Christopher Plummer. - Devrini tamamlamış Amerikan müzikli film türünün yeni bir başarısızlık örneği!.. Robert Wise, Jerome Robbins olmadan hiç birşey yapamadığını ortaya koyuyor. Baron Von Trapp ailesinin şarkılı - danslı serüvenlerinde ilginç bir yan bulmak imkânsız. T.A.

ARABESQUE/CASUSLAR Stanley Donen yönetiminde bir renkli-panavizyon Amerikan filmi. Gregory Peck, Sophia Loren, Alan Badel, Kieron Moore. — Donen'in Amerikan sinemasında özel bir yeri olduğunu kabullenmek gerek. Karışık bir hikâyeden en azından seyredilebilir bir film yapmakla Charade ile başladığı yeni dönemini sürdürüyor. Sinemanın plâstik yönünün bu denli başarılı olması Donen'i bir çeşit görüntü ressamı yapıyor. Hele bir tanesi kolaylıkla unutulmayacak› Sophia Loren. — J. Ş.

OLMEYEN AŞK. Metin Erksan yönetiminde bir siyah-beyaz Türk filmi. Kartal Tibet, Nilüfer Koçyiğit, Tanju Gürsu, Pervin Par — William Wyler ve Luis Bunuel'den sonra, Bronte'nin «Rüzgârlı Bayır» ını uygulayıp yorumlayan Erksan'ın bir çok yanlış adımı. Toplumdan kopmuş, en bayağı retoriğe âlet edinen kişiler, uç noktaya varmış ihtiras, kin, nefret ve yalnızlık patlamaları. Ve bunlara ilâveten biçim gösterileri. Erksan, «Sevmek Zamanı» nda olduğu gibi «kara sevda - çılgın aşk» ikilisini sürdürüyor: davranışlar anlamsız, nedenler belirsiz. Dünya edebiyatının en sağlam yapıtlarından biri bu şekilde ele aldığında tutarsız, garip, sınırsız kişilerin acayip çatışması ortaya çıkıyor.



KUNGSLEDEN/BEKLEYİŞ.



OLMEYEN AŞK.

DEĞERLENDİRME

● Kötü ✱ Sıradan ✱✱ İlginç ✱✱✱ Güzel ✱✱✱✱ Başeser

		Tanju Akerson Tercüman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Onat Kutlar Yeni Sinema	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Sezer Tansuğ A B C.
S	**Leopar** Il Gattopardo					✱✱✱✱				✱✱✱✱	✱✱✱
S	**Büyük Ayının Soluk Yıldızı** Vaghe Stelle dell'Orsa		✱✱✱✱				✱✱✱		✱✱✱✱		✱✱
S	**Seine Irmağı Paris'e Rastladı** La Seine a Rencontré Paris		✱✱✱✱		✱✱		✱✱✱✱				
S	**Savaş Bitti** La Guerre Est Finie		✱✱		✱✱	✱✱✱✱	✱✱✱✱				
S	**Ana Caddedeki Dükkân** Obchot Na Korze					✱✱	✱✱			✱✱	✱✱
S	**Küller ve Elmas** Popiol I Diament							✱✱✱✱		✱✱	✱✱
S	**Ivan'ın Çocukluğu** L'enfance d'Ivan	✱✱✱✱	✱✱	✱✱	✱✱✱	✱✱	✱✱✱			✱✱	✱✱✱
S	**Özel Belirtisi Yok.** Rysopis	✱✱✱✱	✱✱✱✱		✱✱	✱✱			✱		
S	**Sıradan Faşizm** Le Fachisme Ordinaire		✱✱	✱✱	✱✱✱	✱✱✱		✱✱✱	✱✱	✱✱	✱✱
	Kim Korkar Hain Kurttan Who's Afraid Of Virginia Woolf										
	Çılgın Adam A Fine Madness										
	Lord Jim Lord Jim		●	✱						✱	
	Altınparmak Goldfinger		✱			✱		✱			
	Casuslar Arabesque								✱		
S	**Dünyamızın Sonu** Goraca Linia				✱				✱✱	✱	
S	**Güldürücü** Le Farceur			✱			✱				
	Fransa'da Aşk In The French Style						✱	✱			
	Bekleyiş Kungsleden			✱					✱		
	Hedefi Arıyorum The Moving Target		✱	✱					✱	✱	
	Neşeli Günler Sound Of Music		●						●	●	
	Aşk Kafesi The Love Cage		●		●						●
	Çılgınlar Batakhanesi Donovan's Reef		●					●		✱	
	Ölmeyen Aşk					●		✱	●		
	Kardeş Kanı Vice and Vertue	●		●	●		●	●	●	●	

Yanlarında S harfi bulunan filmler Sinematek'te gösterilmişlerdir

